DERTIG JAREN MUZIEK IN HOLLAND

GEDRUKT BIJ IPENBUUR & VAN SELDAM — AMSTERDAM

BAL IN DE ORANJEZAAL OP HET HUIS TEN BOSCH

in December 1686 ter verjaring van Prins Willem III. Prent van Daniel Marot. Uit P. L. Muller: Onze gouden eeuw, Leiden, A. W. Sijthoff - III pagina 279.

BAL IN DE ORANJEZAAL OP HET HUIS TEN BOSCH

in December 1686 ter verjaring van Prins Willem III. Prent van Daniel Marot. Uit P. L. Muller: Onze gouden eeuw, Leiden, A. W. Sijthoff - III pagina 279.

DERTIG JAREN MUZIEK IN HOLLAND

(1670—1700)

DOOR J. W. ENSCHEDÉ



HAARLEM — VINCENT LOOSJES — 1904

INHOUD

VOORWOORD

Hoewel de Nederlandsche muziekkunst tusschen 1670 en 1700 niet de meest belangrijke van vroegeren tijd is, omdat in het einde der zeventiende eeuw het nationale element zoo goed als geheel ten onderging in den strijd met uitheemsche invloeden, scheen het niet volstrekt onbelangrijk bijeen te brengen, wat dienaangaande bekend is, nu Stadhouder-Koning Willem III meer naar voren geschoven wordt. Gedeeltelijk maar niet uitsluitend zijn de volgende bladzijden ontleend aan de studie van Scheurleer over *Het muziekleven in Amsterdam in de zeventiende eeuw*; ook uit andere bronnen, in het bijzonder uit eigen materiaal, is geput om de feiten te verzamelen. Daarop steunende is getracht een overzicht te geven van de evolutie der muziekkunst in Nederland in de laatste dertig jaren der zeventiende eeuw, vooral voor zoover de provincie Holland betreft.

Bedoeld als dit boekje is als een populair geschriftje is zorgvuldig vermeden alles wat op dorre geleerdheid zou kunnen gelijken.

Mijn erkentelijkheid aan den heer Ant. Averkamp te Amsterdam voor zijn raad in het bewerken der muziekbijlage, aan den heer D. F. Scheurleer te 's Gravenhage voor het leenen van Schenck's stemboekje van de *Opera van Bacchus, Ceres en Venus,* aan den heer E. W. Moes te Amsterdam voor zijn hulp bij het illustreeren, en aan Prof. Dr. H. C. Rogge te Haarlem voor zijn belangstelling in de wording van dit opstel.

O.

J. W. E.

KLOKKENSPELLEN - ORGELS - KENNEMER BOERENLIEDJES

De behandeling van muziekgeschiedkundige onderwerpen ondervindt eigenaardige moeielijkheden. Zij zijn van dezelfde soort als die bij andere uitingen van het menschelijk vernuft, maar des te bezwaarlijker, omdat het materieele, de muziekinstrumenten, als zij al bewaard zijn gebleven, zoo oneindig veel verschillen van de hedendaagsch gebruikelijke, dat er jarenlange studie vereischt wordt ze in hun eigen karakter weer te doen klinken en omdat het intellectueele, de eigenlijke muziek, voor zoover die tot ons gekomen is, niet de tonen zelf zijn, welke tot ons gemoed kunnen spreken, maar slechts de herinneringsteekens zijn, die den zanger en speler in staat moeten stellen het muziekstuk ten gehoore te brengen. Van vroegere muziek kennen wij thans niet meer dan het opgeschrevene en dat nog in spaarzame overblijfselen. Muziekgeschiedenis kan niet anders als die overblijfselen in woorden beschrijven; zij schetst dus weinig meer dan muziektoestanden en muziekopvattingen, zooals die uit de bronnen gekend en gereconstrueerd kunnen worden, zonder de muziek zelf, feitelijk de hoofdzaak, tot haar onderzoekingen te kunnen trekken.

Indien nu de Nederlandsche gegevens daartoe bijeengebracht worden voor de laatste dertig jaren der zeventiende eeuw, dan valt het op hoe of de stedelijke besturen nog voortgingen de torens der openbare gebouwen met muziek te voorzien en aan-

zienlijke financieele uitgaven te doen om zich in het bezit te stellen van klokkenspellen. Zutphen, Deventer, Amsterdam, Kampen, Haarlem, Brielle, Delft, Utrecht, Groningen en meer andere plaatsen hadden zich voor hunne torens omvangrijke carillons aangeschaft, die aan klokken alleen ieder omstreeks een kleine f 20.000 gekost hadden. Andere plaatsen, Hoorn, Enkhuizen, Weesp, Gouda, Purmerend, 's-Gravenhage, Leiden, Alkmaar en Leeuwarden, volgden na 1670. Voor het einde der eeuw waren tal van steden in het bezit van klokken voor het grootste deel door de Hemony's te Amsterdam gegoten en van daarbij behoorende speeltonnen door Spraeckel te Zutphen of Van Call te Nijmegen vervaardigd. Er zouden slechts weinig plaatsen meer zijn — Middelburg (1714), Breda (1724), Nijmegen (1738), Helmond (1835), Lochem (1904) — die na 1700 van deze muziekinstrumenten nog voorzien behoefden te worden.

Klokmuziek stond in de Nederlanden in hoog aanzien tot amusement der burgerijen. De verheerlijking dienaangaande door Vondel, Dullaert en anderen is bekend genoeg, maar het beste bewijs is wel, dat, terwijl er in de eerste drie kwartalen der zeventiende eeuw zoo goed als geen instrumentale muziek hier in druk verscheen, in 1655 te Deventer bij Jan Colomb een boekje het licht gezien had door den Nijmeegschen klokkenist Goosen Jemens van Vreeswijck gecomponeerd, die daarbij aanteekende, dat zijn melodieën ook geschikt waren op klokken gespeeld te worden, wel een blijk, dat het beieren in het midden dier eeuw door velen gaarne gehoord werd.

Ook door openbare orgelbespelingen trachtten de stedelijke overheden te voldoen aan het muziekvermaak der stedelingen. In het begin der eeuw waren de hervormde kerken dagelijks geopend en met het daarom gelegen marktveld of kerkhof het vereenigingspunt van het openbare leven der burgerij. De kerken, als het ware de stedelijke beurzen, waren op gezette tijden vol wandelaars; hen ten genoege was den organist door zijn over-

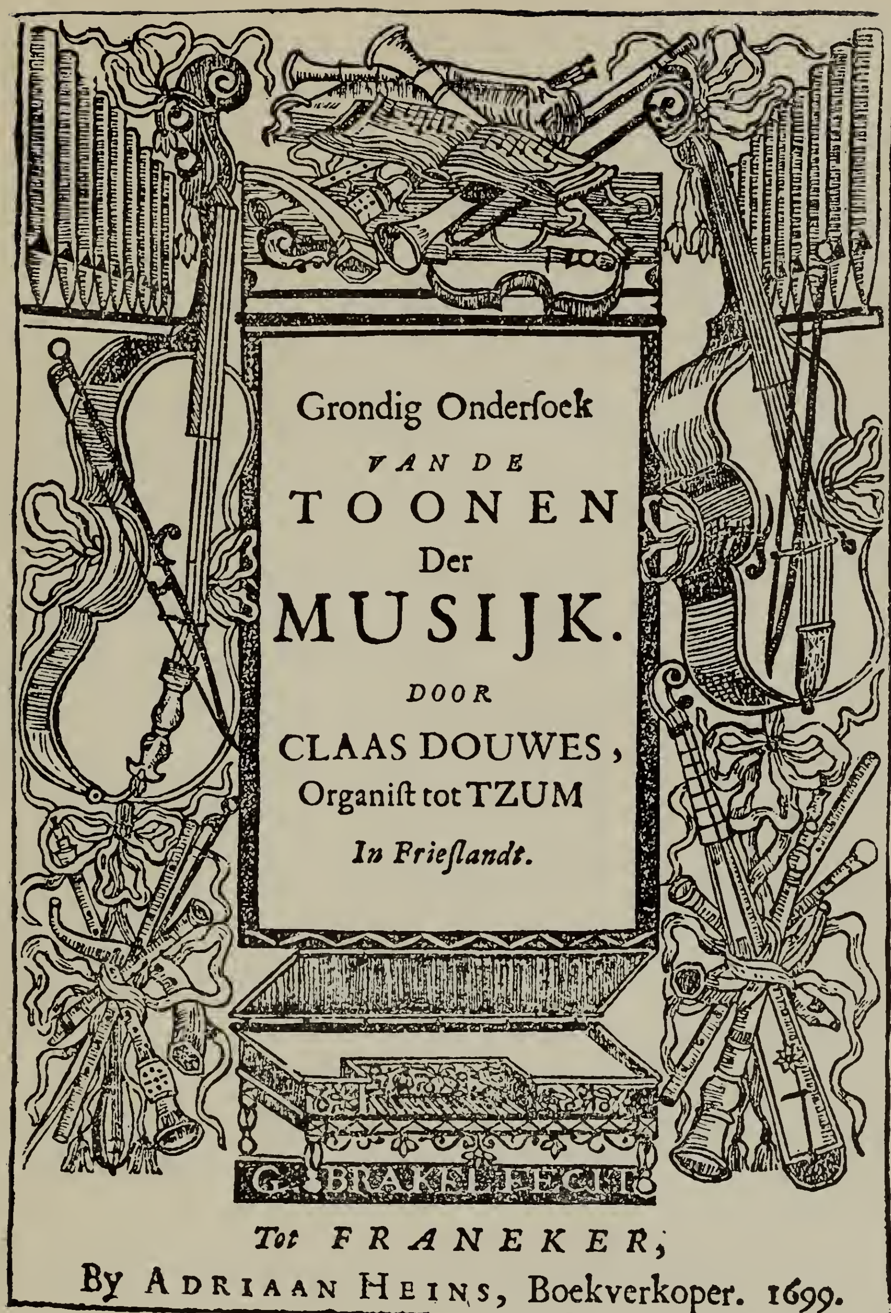
heid gelast het orgel te bespelen (Utrecht 1596, Haarlem 1634) en welbekend is het besluit, waarbij in 1649 aan den blinden klokkenist en fluitspeler Jhr. Jacob van Eyck te Utrecht een tractementsverhooging was toegestaan „mits dat hij de wandelende luyden op 't (Jans) kerkhof somwijlen s' avonts met het geluyt van zyn fluitgen vermake."

Uit dergelijke gegevens blijkt wel de waarde in de zeventiende eeuw aan openbare muziekuitvoeringen gegeven. De orgelbespelingen in den tijd van Wolff en Deken, althans in de Nieuwe Luthersche kerk te Amsterdam, ontaard in een lokmiddel tot het samenkomen van mooie meisjes, hadden een eeuw te voren reeds niet meer hun oorspronkelijk karakter behouden. De kerken waren niet meer als vroeger het middelpunt van het maatschappelijk leven, maar de muziek was gebleven; de bijzaak was de hoofdzaak geworden, als ik wel zie, en dat te gereeder, omdat, naar het schijnt, de uitvoeringen der stadsspeellieden, gewoonlijk gehouden op de trappen der stadhuizen, in onbruik geraakten ten gevolge van de wijzigingen in de instrumenten. De orgelbespelingen in de kerken, somtijds met zang en instrumentenspel afgewisseld als in de Oude kerk te Amsterdam (1693), hadden in de waardeering van het publiek ongeveer dezelfde plaats als onze tuinconcerten. Daarom was de plaatselijke klokkenist en organist — beide officiën waren en zijn gewoonlijk nog in één persoon vereenigd — een man van beteekenis in het burgerlijke plaatselijke muziekleven en, wist hij zijn publiek te treffen, een stedelijke beroemdheid. Vrij wat namen van klokkenisten en organisten, vermaard in het laatst der eeuw, zijn bekend; genoemd zij Hendrik Coenraad van Stroomburg te Delft (overl. 1687), David Slegtenhorst te Leiden (overl. 1688), Jurriaen Buff te Leiden, Amsterdam en Alkmaar (overl. 1691), Johan Dusart te Haarlem (1655-1692), Michiel Servaes Nuyts te Amsterdam (overl. 1693), Egbert Enno Veldkamp te Leeuwarden en Alkmaar (overl. 1722), Dirk Scholl te Arnhem en Delft (overl. 1727) en Quiri-

nus van Blankenburg te Gouda en 's-Gravenhage (overl. 1739).

Wat zij en hun tijdgenooten ten gehoore brachten is, behoudens wellicht een enkele uitzondering, niet bekend. Een gissing is mogelijk.

Indertijd hadden de stedelijke magistraten herhaaldelijk geageerd tegen het spelen van dartele en wulpsche liederen op de orgels; zij hadden dat niet gedaan zoozeer uit kerkelijke overwegingen als wel, omdat daarmede gedeeltelijk te niet gedaan zou worden hun bedoeling door vermakelijk orgelspel de lieden uit taveernen te houden. Het wereldlijk spel als zoodanig werd niet geweerd, slechts het ontuchtige. Sweelinck (overl. 1621) varieerde dan ook psalmen en wereldlijke liederen en van zijn leerlingen, den Duitscher Samuel Scheidt (overl. 1654) en Anthoni van Noordt (overl. 1675) is bekend, dat zij hetzelfde deden. Al te gewaagd is het niet te gelooven, dat hun opvolgers de traditie voortzetten, ook omdat, zooals later zal blijken, onder hen gevonden werden, die van het nieuwe in de muziek niet veel wilden weten. Er kan bovendien bij ontstentenis van gegevens gemeend worden, dat op de orgels muziek van hetzelfde karakter gehoord werd als door diezelfde organisten in qualiteit van klokkenisten gebeierd werd, alleen in zoover van elkander onderscheiden als de techniek dier instrumenten van elkander verschilt. Een aanwijzing, meer niet, ligt in het weinige, dat bekend is omtrent de wijzen op de speeltonnen voor heel- en half voorslag gestoken. Commelin, de welbekende schrijver over Amsterdam, bericht in 1693 „spelende gemeenlyk voor 't slaan der heele uuren de wyze van een Psalm, eerst enkel, gebroken, verdubbelt, zomtyts met vier of vyf accordeerende toonen gelyk, ook wel dat de Basklocken de rechte wys houden, en de Superius klocken daar boven uyt kolloreren en fugeeren; voor 't slaan der halve uuren speelt men ook wel Psalmen of Lof-zangen, maar duurt omtrent half zoo lang als de heele uuren; de quartieren speelen zonder slach, en hebben slechts een versken van een regel, omtrent maar vyf of



Grondig Onderſoek

VAN DE

TOONEN

Der

MUSIJK.

DOOR

CLAAS DOUWES,

Organiſt tot TZUM

In Frieſlandt.

G. BRAKEL FECIT.

Tot FRANEKER,

By ADRIAAN HEINS, Boekverkoper. 1699.

zes maten lang; op zommige tyden speelt men wel May-liedtjes of ander vermaaklyke deuntjes, na dat het de Meester in de zin komt, want gemeenlyk worden de wyzen zes of acht mael of meer Jaarlyks verandert".

Deze mededeeling over het spel in de Oude Kerkstoren te Amsterdam is van gewicht. Als er gebeierd werd, speelde de klokkenist, destijds Anthonis Verbeek, volksaardige liedekens en meideuntjes als *De mey die komt ons bij*; de voorslagen waren gefigureerde psalmwijzen, waarbij de mogelijkheid niet is buitengesloten, dat zij afgewisseld werden door wereldlijke melodieën, in den geest als de Nijmeegsche klokkenist Van Vreeswijck voor klokken gecomponeerd had. In aanmerking genomen, dat klokkenisten en organisten in ieder dezer betrekkingen hetzelfde doel beoogden, dan kan daaruit besloten worden, dat ook in de kerken bij de orgelbespelingen muziek van gelijken aard gehoord werd. Als type zij hier aangehaald wat het speelwerk van den Alkmaarschen Waagtoren liet hooren in

Dec. 1688. Uur. *Psalm 68* in de bas
Eerste kwartier. *Gavotte royaal*
Half uur. *Wilhelmus van Nassouwen*
Laatste kwartier. *Stokkendans*

en in Dec. 1695. Uur. *O Kerstnacht schoonder dan*
Eerste kwartier. *De herdertjes*
Half uur. *Lofsang Maria*
Laatste kwartier. *Schoon Isabel.*

Er moet niet gemeend worden, dat deze en meer dergelijke melodieën populair waren in dien zin, dat zij gemeen goed waren van de hoogste als van de laagste maatschappelijke standen. Integendeel, iedere stand, elk kerkgenootschap had een eigen melodieënvoorraad, wat, hoewel veel verminderd, in beginsel ook nu nog het geval is.

In het begin der achttiende eeuw verschenen te Amsterdam bij Roger en bij Mortier eenige bundels melodieën, de *Oude*

en nieuwe Hollantse boeren lieties en contredansen en de door Servaas de Konink verzamelde *Hollantsche schouburgh en plugge dansen,* dat zijn bordeeldansen. Deze verzamelingen, evenals nog eenige andere meer in handschrift uit de achttiende eeuw, zijn van het allergrootste belang voor de kennis van het muzikale volksleven. Er komen in voor melodieën met scabreuze en obscoene namen: *De stront van de Wester Markt, De Poolsche scheet, De hoorenties bennen mij te groot sy sullen u beter passe, De strontmolen, Johannatje heeft in bedt gekakt* en meer andere, die er op wijzen, dat hier bewaard worden de dansen in zwang in de musico's en de toenmalige publieke huizen, in het bijzonder te Amsterdam. Maar ook zijn er melodieën in, wel is waar van eenzelfde karakter, maar niettemin van een eenigszins andere orde, b.v. *Allemande Queepeer, De mosseltjes, Kiekeboe, Blaau bloemetjes die in 't koore staan, De boer op klompen, De speelman met een oogh* en *Arent Pieter Gijzen.*

Welbekend zijn de voorstellingen uit het boerenleven door Adriaan van Ostade (overl. 1685) en door zijn leerling Cornelis Dusart (overl. 1722), die herhaaldelijk speellieden en vedelaars afbeelden. Er kan op grond van één en ander met gerustheid gezegd worden, dat in de Amsterdamsche bordeelen en onder de boerenbevolking in het einde der zeventiende eeuw en ook nog later een eigen muziektrant leefde, die, nu de meest aantrekkelijke vooizen daar bekend door Röntgen voor viool en klavier bewerkt, door de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis zijn uitgegeven, opnieuw als echte kunst en dat terecht gewaardeerd worden.

De *Boeren lieties* en de *Schouburgh* gebruiken op de titelbladzijden het woord Hollandsch. Geloofd kan worden, dat daarmede werkelijk bedoeld wordt de provincie Holland en in het bijzonder Kennemerland en aangrenzende contreien. Zulks omdat tusschen 1688 en 1727 boerenliedjes gestoken werden op de trommel van den Waagtoren te Alkmaar, het middelpunt der

Westfriesche kaasmarkt, omdat aan de tegenoverliggende grens van Kennemerland, in Haarlem, de geboorte- en woonplaats van Van Ostade en Dusart, plaatselijke volksdichters der achttiende eeuw, Jan van Gijsen, Jan van Elsland en Pieter van den Boogaard met zekere voorliefde dit soort wijzen gebruiken en eindelijk omdat Salomon van Rustingh, die als geneesheer in de Schermer aan de noord-oostelijke zijde van Kennemerland werkzaam was omstreeks 1700, met een dergelijke melodie *(Bergamasco)* bekend was en omdat ruim een halve eeuw later Wolff en Deken, die, wonende in de Beemster, de Rijp en Beverwijk en daardoor goed met deze streken op de hoogte zijnde, bij het bespreken van het dansen en vioolspelen op dorpskermissen, gewag maken van „een eenvoudige boerendans, van drie deuntjes om een dubbeltje".

De plattelandsbevolking van Kennemerland en Kennemergevolg kende een eigen muziekkunst, die, misschien reeds vroeger, in elk geval in de dagen van Willem III meer naar voren kwam. Kwam zij naar voren, omdat haar melodieën verzameld werden door artisten, waardoor er meer aandacht op gevestigd werd, of was het omgekeerde het geval? Lagen slechts speculatieve overwegingen aan het collectioneeren der boerenliedjes ten grondslag of waren wel degelijk ook artistieke en wetenschappelijke beginselen daarbij in het spel? Een vraagteeken is hier alleszins gewettigd. Dat twee verschillende collecties boerenliedjes destijds druk verschenen zijn, kan niet gelukkig genoeg geprezen worden. Aan onze generatie is nu een bron gegeven Hollandsche instrumentale volksaardige muziek der zeventiende eeuw te leeren kennen en te doen op prijs stellen. Hadden Roger en Mortier als muziekuitgevers zich niet ontfermd over het absolute muzikale volksleven in hun omgeving, dan zou een kunst met een uitgesproken Hollandsch karakter geheel te loor zijn gegaan tot artistieke schade van het nageslacht.

LUIT - CLAVECYMBEL - VIOOL - BLAAS-INSTRUMENTEN - ORKEST - CONCERT

Geheel anders was het muziekleven der hoogere standen in de steden. Daar was de zang het meest in tel, zoozeer zelfs, dat nog in 1708 in het Engelsch-Nederduitsche woordenboek van Sewel het woord *musick* vertaald wordt door *zangkonst* en *zangkunde*, en de tweede plaats eerst als *maatzang* en *muzyk*. Zulks duidt er op, dat het vocale als de eigenlijke muziek geacht werd. Geenszins echter had de zang die plaats meer alleen; de instrumenten hadden zich sedert een halve eeuw ontwikkeld. Het einde der zeventiende eeuw was een tijd van kentering, waarin de vroegere muziektrant verlaten werd en een nieuwe school zich vasteren voet verwierf. Uiterlijk bleek daarvan in de wijziging der instrumenten en het is daarom gewenscht daarover iets mede te deelen. Het *Grondig ondersoek van de toonen der musijk* door Claas Douwes in 1699 verschenen, een uiterst zeldzaam en curieus boekje, behelst daartoe een aantal gegevens.

De luit, een tokkelinstrument, dat door omstandigheden een wereldsch karakter had, was niet meer het instrument dat als vroeger zulk een belangrijke beteekenis had. Klavierinstrumenten en de viool drongen haar op zij; slechts de theorbe (aartsluit) hield den strijd met succes vol, nog tot diep in de achttiende eeuw. De betrekkelijk beperkte omvang en de moeielijkheid de darmsnaren van de luit gestemd te houden, maakten haar ongeschikt de ontwikkeling der muziek op de voet te blijven volgen.

De clavicordiums en clavecymbels, de laatste onderscheiden in muselaars, spinetten, scherpen en staartstukken verkregen daarentegen meer toekomst.

Nieuw waren die instrumenten allerminst. Voor Holland is mij geen vroeger jaar bekend dan 1450, toen Johannes Lambertsz, priester en rector van het klooster der zusters van Sint Cecilia in Hoorn bij testament beschikte over een *clavecymbalum,* een *clavicordium* en een *organum.* Herhaaldelijk zijn dergelijke instrumenten op onze zeventiende-eeuwsche prenten en schilderijen van intérieurs afgebeeld. De koperen snaren en de applicatuur, gemakkelijker dan die der tokkelinstrumenten, ook het feit, dat de tonen evenals bij het orgel voor het grijpen lagen en niet eerst al spelende gemaakt moesten worden, deden de klavieren beter zich aanpassen aan nieuwe behoeften. Stelle men zich nu niet voor, dat deze zeventiende-eeuwsche clavecymbels iets waren als onze piano's. Hun toonmechaniek was geheel anders geconstrueerd; geen slaande hamers, maar tangenten, pennetjes, die de snaren opwipten, brachten die in trilling. Evenals bij de huidige klavieren was elke toon meersnarig, maar niet als nu in unisoon. Die snaren waren in octaven gestemd, welke ieder afzonderlijk en in verschillende combinatie, naar believen van den speler, gebruikt konden worden. De speler had zulks in zijn macht door registertrekkers en ter verkrijging van een gewenschte afwisseling in toonvolume waren veelal twee klaviaturen boven elkander aangebracht; het dunne, tevens ruischende geluid werd merkwaardig tegemoet gekomen door de toonschakeering.

Welke merken destijds in het bijzonder in trek waren is moeielijk te zeggen; zeer gezocht waren de klavierinstrumenten van de leden der aan elkander verwante geslachten Ruckers en Couchet, beide te Antwerpen.

Het tweede instrument, dat de luit verdrong, was de viool. De klankschoonheid der Cremonasche violinen was de verbreiding dier instrumenten ten goede gekomen en het veld winnen in het

buitenland der zelfstandige instrumentale muziek had laten hooren, dat de strijkinstrumenten, in het bijzonder de viool, reeds sedert jaren hier in gebruik bij speellieden, waarlijk een niet te verwerpen instrument was.

Zelfs voor een vluchtig geschiedkundig overzicht van de strijkinstrumenten, is het hier niet de plaats; het moge voldoende zijn namen te noemen van de Italianen Nicolaus Amati (overl. 1684) en Antonio Stradivari (1644-1737) om den ontwikkelingsgang dier instrumenten even aan te duiden. In de Nederlanden, vooral te Amsterdam, werkten luthiers, die inderdaad genoemd mogen worden als treffelijke kunstenaars, al ontbrak hen de genialiteit der Italianen: Hendrik Aerninck te Leiden (1672) en Jan Bouwmeester (1654-1689), Hendrik Jacobsz (1660-1706), Gijsbert Verbeek (1671-1707), Cornelis Cleynman (1671-1688) en Pieter Rombout (1703-1726)* te Amsterdam. Voornamelijk waren het violen, die zij bouwden en thans nog in zeer goeden roep staan. Douwes leert, dat behalve de handviool met vier snaren, onze moderne viool en de kleine vorm daarvan, het krijtertje *(pochette)*, nog in gebruik waren de bas-viool met vier of vijf snaren en de viola da gamba met zes snaren.

In hoeverre het werk der Hollandsche luthiers bij hun tijdgenooten in tel was, blijve in het midden. Wanneer in een raadselboekje van Michel Nöé, in 1682 te Leeuwarden verschenen, een raadsel opgenomen is over *„le violon"*, en gezegd wordt: *„l'on me croit meilleur quand je viens d'Italie"*, dan is er wel eenige aanleileiding hieromtrent een matigen dunk te hebben.

De andere instrumenten, die Douwes behandelt, zijn blaasinstrumenten: fluit (bekfluit, zachte fluit, flûte doux, vlakfluit), dwerspijp (fluit, dwarsfluit), schalmei en hautbois, cornet (kromhoorn), trompet, trompet marijn en noordsche balk (hommel). De luit, cither, harp, lier en hakkebord noemt hij, zonder meer.

* De jaren hier genoemd zijn die waartusschen door hen vervaardigde instrumenten vallen.

Laat men de trompet marijn en de noordsche balk buiten beschouwing, omdat deze niet behoord hebben tot instrumenten bestemd voor kunstmuziek, dan vormen de overige ongeveer die, waaruit de toenmalige orkesten waren saamgesteld. De bekfluit had daarvan sedert een halve eeuw de meeste beteekenis gehad en was het eenige accoordlooze instrument, waarvoor, voor zoover bekend, tot dusver een Nederlandsche handleiding verschenen was. Dat de Goudsche organist Gerbrandt van Blanckenburgh in 1654 uitgaf een *Onderwyzinge hoemen alle de toonen en halve toonen, die meest gebryckelyk zyn, op de handt-fluyt zal konnen t'eenemael zuyver blaezen,* kan wel gelden als een bewijs van de geliefdheid, die het fluitspel destijds had, evengoed als de fluitliteratuur van Van Vreeswijck uit het volgende jaar en van Van Eyck zulks aantoont.

De hautbois en de kleinere vorm de schalmei, was nog niet de moderne hobo met het dubbele rietje, dat luistert naar den druk der lippen; het rietje was nog enkelvoudig en opslaand en het instrument had bijgevolg weinig uitdrukkingsvermogen.

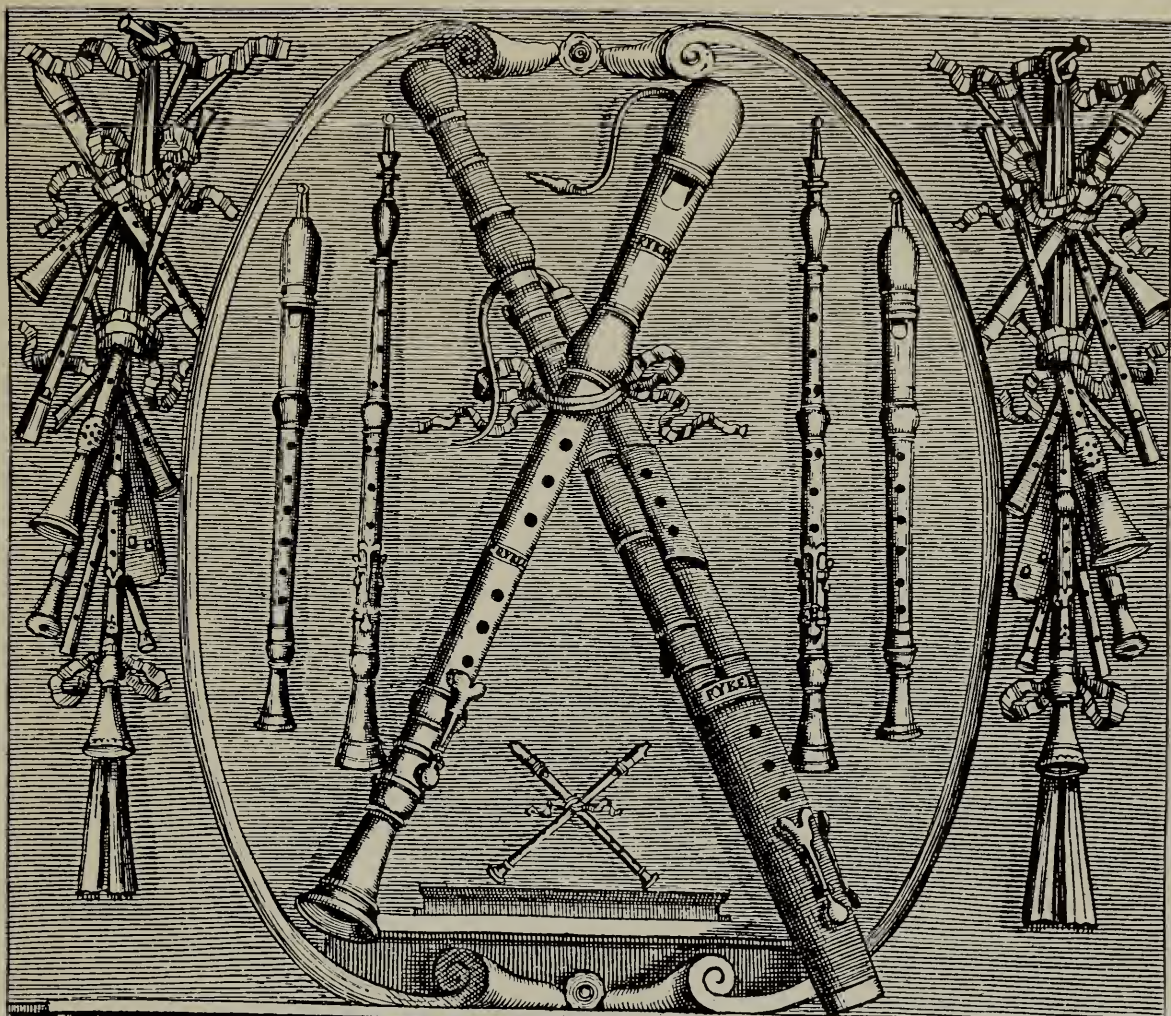
Vrij zeker is het, dat er in het einde der zeventiende eeuw in Holland blaasinstrumenten gemaakt werden. Johannes van der Hout wordt in 1675 als trompetmaker en Jan Jurriaansz van Heerden tusschen 1670 en 1679, beiden te Amsterdam, genoemd; een adreskaart van Coenraad Rijkel te Amsterdam, die in 1679 bij den daarop vermelden Haga in de leer ging, leert ons twee andere namen.

Hoe met deze instrumenten het orkest hier was saamgesteld, is nergens opgeteekend. Om tot de kennis daarvan te geraken, moet geraadpleegd worden een populair boekje, dat, ofschoon de inlichtingen onvolledig zijn en de verschijning er van na 1700 valt, toch als punt van uitgang kan dienen. Reeds vroeger werd het gebruikt voor de plaatsbepaling der *Boeren lieties.*

Omstreeks 1717 verscheen te Haarlem bij de Weduwe van Hermanus van Hulkenroi een berijmd verhaaltje door Van

Elsland *Dronke Jaap de boer, op het concert.* Jaap, de boerenlummel, die geen andere deuntjes en versjes kent als zijn Kennemer plattelandsliedjes, houdt allerlei gesnap bij het luisteren naar een concert. Uit hetgeen dienaangaande verteld wordt, blijkt dat in het orkest waren strijkers en blazers, die tegelijkertijd speelden, ondersteund door een clavecymbel, waarvan niet veel te hooren was; ook wordt hem gewezen een basson (fagot), omschreven als „een Gavot, die de Bas houd" en wordt hem uitgelegd, dat de muzikanten de maat trappen met den voet. Later liet zich een zanger hooren. Ook werd er geapplaudiseerd.

Indien deze gegevens vergeleken worden met de muzikanten, afgebeeld op de kopergravure door Daniel Marot gemaakt van het bal in de Oranjezaal op het Huis ten Bosch in December 1686, ter verjaring van Willem III, dan kan het toenmalige orkest aldus gereconstrueerd worden. De strijkinstrumenten waren verdeeld in 1e en 2e viool en een bas-viool-partij (24 en 4 in 1686). Waar noodig, werden die partijen versterkt door houten blaasinstrumenten, enkel of dubbel bezet, en wel door hautbois en een fagot, in het kunstmatige idioom van Jaap „gavot" genoemd (4 en 2 spelers 1686). Door een cembalist, die den bassus-continuus speelde, werden die groepen verbonden, zoowel practisch als acoustisch. De weinig krachtige toon van de clavecymbel was ontoereikend het samenspel te bevorderen; de balmuziek van 1686 had daarom een directie, in het concert van Jaap behielpen de speellieden zich door de maat te trappen. Dat orkest was toereikend voor gewone behoeften, niet voor bijzondere; Hacquart gebruikte in 1678 als solostemmen twee bekfluiten om de zoete aandoeningen en twee solo-trompetten om den lof van het begrip vrede tot uitdrukking te brengen; uit andere aanwijzingen in het tekstboekje van zijn *Vredespel,* in 1680 gedrukt, blijkt, dat keteltrommen, schalmeien, zakpijpen en kromhoorns nog tot de hulpmiddelen behoorden. Echter moet daarom niet gemeend worden, dat deze instrumenten gerekend werden deel uit te maken van



Coenraad Rykel. Mr. Fluijtemaker Susters Zoon van Richard Haka, welke 25 Jaren met de zelve zulks geoeffend heeft daar onder 8. Jaren met hem in Compagnie geweest: maakt en verkoopt alder hande Blaas instrumenten woont in het zelve Huijs. daar met gemelde zyn Oom R. Haka heeft gewoond op het Spuij tusschen de Osse Sluijs en de Luijtersche Oude Kerk in de Vergulde..

Bas-Fluijt t'Amsterdam.

Coenraad Rÿkel. Mr. faiseur des flutes Neveu de R: Haka avec qui il a travaillé plus de 25. et a été in Compagnie 8. ans. fait et vent toutes Sortes des instruments a Souffler et demeure. dans la mesme Maison ou il a toujours demeuré avec le dite son oncle R: Haka. a Savoir sur le Spuij entre léglise vieu des Luteriens. et le Calverstraat. au Base des Flutes d'ore'

a' Amsterdam.

Ignatius Lux. Inv: et Sculp.

het toenmalige gewone orkest. Hij gebruikte ze om klankeffecten te doen hooren op dezelfde wijze als de mandoline voorgeschreven is door Mozart bij het *Ständchen* in de *Don Juan*. Trouwens instrumentatie was niet bekend of althans zoo goed als niet en het is aan een instrumentaalstem uit dezen tijd in de meeste gevallen niet te zien of gedacht is aan een strijk- of aan een houten blaasinstrument. Daarin was zeker iets gemakkelijks voor den componist. Toen in 1696 Anders eenige eenvoudige trio's uitgaf, schreef hij in een voorwoord: „Deze Trioos-Stukjes, en airtjes kunnen in de twee boven Partyen altemaal op de Viool en fluyt gespeelt worden; desgelyks ook de meeste op de hautbois; dog de ses laatste kunnen mede door twee Trompetten, behalven de voorsz: instrumenten gedaan worden. De Grond-stem is bequaem voor de Bas-viool, Basson, Clavecimbaal, of voor altemaal gelyk. Zoo kunnen ook al de Partyen verdubbelt, en na believen door elkanderen verwisselt worden. Een Componist is vry bepaalt om zoo verscheyde instrumenten onder eene handelinge te brengen". Vandaar dat in de muziek van Anders, die hier achter volgt, de bassus-continuusstem niet uitgewerkt is geworden; de componist zelf stelde zulks facultatief.

Omtrent karakter van het concert, dat Van Elsland bespreekt, kan met waarschijnlijkheid gezegd worden, dat het er een in een speelhuis was. Daarop wijst het geheven entréegeld van drie stuivers, ook het zeggen dat de plaats van het concert was in de buurt van de beschuitbakkerij de Zwaan. Dat deze in Haarlem gezocht moet worden ligt voor de hand, ook omdat in de *Boeren lieties* een melodie genoteerd is als *Te Haerlem in de Witte Swaen*. Eén en ander kan doen vermoeden, dat het beschreven concert in een Haarlemsche volksinrichting gehouden werd, waar de beoefening der muziekkunst niet de hoofdzaak was. Waartoe anders zou de schout zich onder het publiek bevinden om de orde te handhaven? Bij kunstconcerten zal zulks wel niet noodig geweest zijn.

Omtrent het eigenlijke concertleven is zoo goed als niets bekend. Dat de vroeger opgerichte muziekcolleges als die te Arnhem, Deventer, Utrecht en Groningen ook in latere jaren de toonkunst nog beoefenden, zal wel het geval zijn geweest. Van de Utrechtsche instelling althans heeft Van Riemsdijk zulks aan het licht gebracht. Gaven die instellingen openbare concerten? Het antwoord daarop is even onbestemd als op de vraag of de concerten, die in 1693 elken Zaterdag in het Mauritshuis te 's-Gravenhage gegeven werden, publiek waren. Dat het publiek tegen betaling van entrée gelegenheid had muziek te Amsterdam te hooren, zonder daarom tot minder gewenschte instellingen zijn toevlucht te moeten nemen, blijkt uit het bestaan der dus genoemde muziekherbergen. In de inrichting, die Richard Hancock, de zoon van een Amsterdamschen stadstromper omstreeks 1670 op het Rokin had, waren clavecymbels, clavicordiums, cornetten, luiten en gamba's, waarop van 4 tot 10 uur gemusiceerd werd; de bezoekers gebruikten onderwijl tabak, bier, wijn en oesters. Vielen dergelijke instellingen in den smaak? Een oud rijmpje

Ik acht veel meer een fles vol wyn,
Als tong en snaar van Musicijn,

geeft reden tot eenige behoedzaamheid in deze. In elk geval, er bestonden muziekherbergen, waaruit zich de concerten zouden ontwikkelen. Het oudste jaar dienaangaande mij bekend is 1697. In de bewoordingen, waarin door de Regeering van Rotterdam aan Franciscus Aarts aldaar vergunning werd verleend elken Woensdag van 5 tot 7 uur concert te geven, ligt duidelijk opgesloten, dat het publiek daar toegang had. Hier waren dus concerten in den zin, thans aan het woord gehecht en in andere plaatsen zal het dus evenzoo geweest zijn. In het begin van het moderne concertwezen ligt maatschappelijk de ommekeer in het Nederlandsche muziekleven aan het einde der zeventiende eeuw.

PRACTISCHE MUZIEK - SCHEPPENDE EN UITVOERENDE ARTISTEN - OPERA

Welke muziek werd op die concerten uitgevoerd? De eenige bronnen, die hierop antwoord zouden kunnen geven, programma's en concertverslagen, bestonden destijds niet. Slechts muziekstukken uit die dagen zijn er, die daarom geenszins bewijzen, dat ze ook gebruikt zijn. Bovendien, hoeveel muziek is niet spoorloos verdwenen, zoozeer dat het volstrekt onmogelijk is de muziek, in Noord-Nederland tusschen 1670 en 1700 verschenen in zekere mate van volledigheid bijeen te brengen. Er komt bij, dat in de verste verte zelfs bij benadering niet bekend is, wat destijds hier het licht heeft gezien en zelfs al was dat zoo, dan nog blijft de wetenschap bestaan, dat heel wat muziek van uitheemschen oorsprong in omloop en in gebruik was.

Waarom de gegevens waarop gebouwd moet worden bijgevolg zeer onvolledig en daarbij ook nog van weinig beteekenis zijn om tot de kennis van het onderwerp te geraken, is dus duidelijk. Indien echter bibliografisch bijeengebracht wordt, hetgeen tot nadere opheldering zou kunnen strekken, dan blijkt dat het overgroote deel der destijds in Noord-Nederland verschenen boeken met muziek, kerkboeken voor de onderscheidene kerkelijke gezindten en liedboeken zijn. Uit beide soorten kan de concertmuziek niet worden gereconstrueerd, omdat zij staan buiten de ideale kunst. Gold het hier de muziekkunst zich schikkende om het jaar 1600, dan zouden lied- en kerkboeken in een geheel ander aspect

zich voordoen, omdat destijds de muziek vooral bestond uit zang en deze de absolute instrumentale volledig beheerschte.

Deze uiteenzetting moet wel in het oog gehouden worden bij het beoordeelen van het volgende summiere lijstje, waarin eenige kunstmuziekwerken zijn genoemd, verschenen in Noord-Nederland tusschen 1670 en 1700. Geen dier titels maakt aanspraak op nauwkeurige titelbeschrijving, overgenomen als ze zijn uit veelal slordige bibliografische opgaven; evenmin op eenige volledigheid, aangezien slechts die musicalia opgenomen zijn, welke vermeld en daarbij met voldoende zekerheid gedateerd kunnen worden. Vandaar dat b.v. werken van Valentini en Corelli, wier verschijning wellicht voor 1700 plaats had, niet opgenomen zijn.

1671 Scholl. Delfs-Engels, bestaende in verscheyde sonaten a 3 instrumenten, twee fiolen met een fiool di gamba, en een basso continuo.

1674 Hacquart. Cantiones sacrae, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 tam vocum quam instrumentorum.

1680 Hacquart. De triomfeerende min, vredespel. Gemengt met zang- en snaarenspel, vliegwerken, en baletten.

Schrijver. Uyt-breyding over het boek der psalmen: in verscheyde dichtmaat door J. Ovdaen. Op musijk gebracht, met 1 en 2 stemmen, en 1 en 2 violen; benevens een bas continuo.

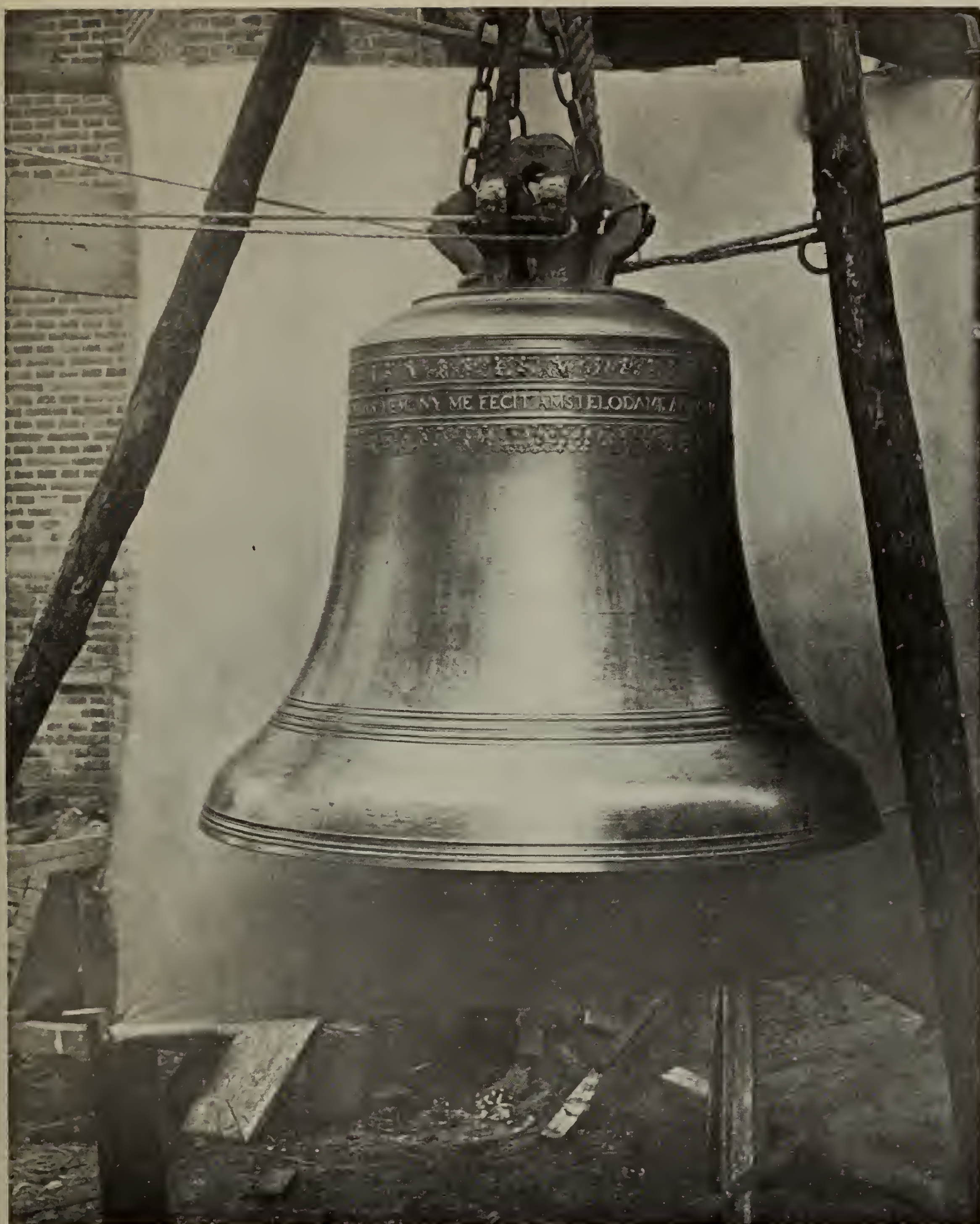
1682 Lully. Ouverture avec tous les airs de l'Opera de Cadmus.

1683 Petersen. Speelstucken viol. solo et organo.

Petersen. Speel-stukken voor de viola en basse.

Lefevre. Des konings en prophete Davids boek der harpzangen: in Nederduitsch uitgebreid door Dr. J. Vlakveld. Op nieuws op muziek gebracht met 1 en 2 stemmen: cantus, of tenor, en bassus; nevens een bassus continuus.

1684 Vitali. 12 Sonaten, met twee violen en een bas-continuo, gemaeckt op de nieuste Itallaensche manier.



KLOK

gegoten door Pierre Hemony in 1672; in de R. K. Kerk Sint Urbanus te Bovenkerk.

Alle de airs, om te speelen op de viool, a 3, 4, 5 en 6 partyen, van d'Operaes van Amadis.
Alle de airs van de violons van d'Operaes van de Triomphe d'Amour.
1685 Speel- en sang-aria uyt de Opera du Roeland
Alle d'airen van Roelant, om te singen en te speelen.
1686 Hacquart. Harmonia parnassia sonatorum, trium et quatuor instrumentorum.
1687 Schenck. Eenige gezangen uit de Opera van Bacchus, Ceres en Venus.
1688 Derosier. Douze ouvertures pour la guitare.
1689 De la porte. Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le concert, pour deux dessus de violon avec la basse continue pour le clavecin, aux quels on peut joindre la basse de viole et le théorbe.
Derosiers. La fuite du roi d'Angleterre à trois instruments deux flutes et basse de viole, où deux violons et basse-continue.
1690 Schenck. C. van Eekes Koninklyke harpliederen. Vercierd met honderd en vyftig nieuwe airen. Nevens een konstig præ- en postludium gecomponeert. Geschikt om te konnen zingen, of spelen met een of twee stemmen, als ook met, of, zonder violen en basso-continuo. In V partyen.
1691 Derosiers. Pièces choisies à la manière italienne, propres à jouer sur la flûte, le violon et autres instruments.
1692 Schenck. Il giardino armonico consistente in diverse sonate a due violini, viola da gamba e basso-continuo.
Schenck. Scherzi musicali ou suites pour la viole de gambe et 1 viole et basse continue ad libit.
1693 Schenck. Dix-huit sonates a violino solo.
1695 Scholl. Rouw- en liefde tranen uitgestort over de dood van Maria Stuart.
1696 Le Grand. Mengelzangen door C. Sweerts, bestaande in

cantus en bassus contenuus, mede om op de viool, fluit en andere instrumenten te kunnen spelen.

Anders. Trioos, allemande, courante, sarbande, gighe &.

1697 Anders. Nieuwe zangen in het muzykspel Apollo en Dafne.

1698 Anders. Symphoniæ introductoriae trium, et quatuor instrumentorum.

Slechts enkele dezer componisten waren Noord-Nederlanders. Carel Hacquart was sedert 1679 viola da gambaspeler in dienst van één der Prinsen van Oranje te 's-Gravenhage; Johann Schenck, een Elberfelder(?) van geboorte, was te Amsterdam virtuoos op hetzelfde instrument; Remigius Schrijver, de zoon van den vermaarden Leidschen geleerde Petrus Scriverius, had een boekdrukkerij en was organist te Middelburg; Simon Lefèvre noemt zich „muzicyn der stadt Amsterdam"; Nicolas Ferdinand le Grand was zangmeester te Amsterdam; David Petersen komt voor als violist in diezelfde stad; Hendrik Anders schijnt aldaar organist geweest te zijn; Nicolas Derosiers, evenals Schenck vroeger verbonden geweest aan het Keurvorstelijk hof van de Platz, was guitaarspeler te Amsterdam, waaruit hij in 1698 vertrok.

Dat zij niet van een lageren rang waren, mag veilig gemeend worden; niemand minder dan Constantijn Huygens, buiten kijf tot oordeelen bevoegd, schreef in 1677, dat in den Haag en Amsterdam vrij wat componisten leefden, in staat de gaven der Fransche musici op prijs te stellen. Als dat inderdaad zoo is en hun composities dus kunstwaarde hebben, hetgeen bij ontstentenis van de meerderheid dier werken op Huygens' gezag geloofd mag, maar ook moet worden, dan kan gereedelijk besloten worden tot het omgekeerde, dat die werken ook werkelijk gespeeld werden. Van een gelegenheidsstuk als Derosiers' Koninklijke vlucht, is zulks wel haast zonder documenteel bewijs aan te nemen; de overtocht van stadhouder Willem III (1688) en de vlucht van den Engelschen Koning Jacobus II in Januari 1689 moeten een uitbeelding in

tonen van deze wereldgebeurtenis als van zelf in goede aarde hebben doen vallen in de Nederlanden, het land der Oranje's.

Naast de zelfstandige instrumentale muziek ontwikkelde zich de opera. Tooneelspel verbonden met zang was sedert de dagen van Dirk Rodenburg (overl. 1644) niet onbekend; eerst in de laatste jaren der zeventiende eeuw krijgt de Fransche operastijl hier vasten voet. Slechts daar, waar regelmatig tooneelvoorstellingen gegeven werden en zich bevond een publiek, quantitatief voldoende en met financieele draagkracht, zou een opera zich kunnen vestigen, d.w.z. in Amsterdam en te 's-Gravenhage. Het is aan te nemen, dat de verbouwing van de Amsterdamsche schouwburg in 1665 en de daarop gevolgde oprichting van het genootschap *Nil volentibus arduum,* dat de Fransche tooneelspeel- en dichtkunst voorstond, hier te lande de denkbeelden voorbereid heeft, de Fransche opera van Lully na te volgen, aan welke denkbeelden voedsel gegeven werd door de stichting van een opera-onderneming te Hamburg in 1678; zij kreeg, zonder hier nog bekend te zijn, een zekere vermaardheid. Daardoor werd het terrein als het ware geeffend voor buitenlandsche opera-gezelschappen. Den 25 Februari 1681 schreef Huygens zijn dagboek: „*Amsterdami Operam Italorum spectamus*" en inderdaad zijn uit dat jaar tekstboekjes bewaard gebleven van *Helena door Paris geschaakt* en *De daaden van Hercules en Deianira,* die beide blijkens het titelblad vertoond werden op het nieuwe Italiaansche theater. Maar ook de Fransche opera kwam spoedig daarop naar hier. In het volgende jaar (1682) werd reeds door Jean Philippe Heus op de Kloveniersburgwal te Amsterdam uitgegeven de ouverture en de aria's uit de opera *Cadmus* van Lully, twee jaar later was te verkrijgen in 't Muzijck-stuck in de Jonge Roelof-steeg te Amsterdam de airs uit de opera's *Amadis* en *La triomphe de l'amour* van denzelfden Franschen componist. Thomas Arentsz, een lid van *Nil volentibus,* had sympathie voor die muziekkunst en vertaalde de tekstboeken van Lully's opera's

Roland (1686), *Amadis* (1687) en *Cadmus et Hermione* (1687).

Een en ander deed uit den aard der zaak ontstaan den wensch naar een oorspronkelijke Nederlandsche opera. Dit scheen daarom des te eenvoudiger tot stand te brengen, omdat zang op het vaderlandsche tooneel wel gehoord werd en in 1680 het twee jaar te voren opgevoerde vredespel *De triomfeerende min* van Buysero met muziek van Hacquart bij de erfgenamen van Jacob Lescailje te Amsterdam, de uitgevers van de Amsterdamsche schouwburg, verschenen was. Constantijn Huygens,die in muziekaangelegenheden waarlijk geen chauvinistische denkbeelden had, rijmde onder dagteekening van 31 December 1678 op dit kamerspelletje dat hem opgedragen was:

Wat quam 'er soet geluyd uyt menigh mond en hert,
Als yeder keel de Vred', het best van alle dingen,
Soo cierlijk kost besingen
Als s'hier besongen werdt!

Echter, om te geraken tot een nationale opera was krachtig initiatief noodig nu de mode aan de vreemde kunst haar instemming gaf. Wie dit initiatief nam, blijve in het midden; van Mr. Abraham Alewijn te 's-Graveland, een beoefenaar van het fluitspel en van de Nederlandsche rijmkunst, staat geboekt dat hij zeer in die richting ijverde. In Amsterdam was geen lokaal te vinden en den 2 Augustus 1686 werd te Buiksloot door liefhebbers vertoont de Nederlandsche opera *De liefde van Amintas en Amarillis,* geschreven door D. Lingelbach, mede-pachter van de Amsterdamsche Stadsschouwburg en lid van *Nil volentibus.* Of en zoo ja, in hoeverre een Nederlandsche opera levensvatbaarheid heeft gehad, kan niet gezegd worden; dat in 1701 Jean Jacques Quesnot de la Chênée in 's-Gravenhage een Fransche opera ondernam, pleit er niet voor, althans niet voor zoover die plaats betreft. Af en toe komen in de bibliografien van tooneelliteratuur Nederlandsche tekstboekjes voor. Daar onder is een uit het jaar 1688, dat



DIRK SCHOLL.

Organist en klokkenist, voor desen tot Arnhem, en nu, zedert den Jare 1665, tot Delft.

Dit beeld dien phenix uyt, die Orgels, klokken, snaaren,
Bezield met Hemel galm. Syn vrugtbre Geest en vlijt,
Verbeeld zig zelf alom, door grôts Musyk te baaren:
Dies sal syn Naam en Lof verduuren nijd en tijd.

Anno 1699. *J. vander Wilt. pinx. et fec.*

bijzonder de aandacht trekt: *De vryadje van Cloris en Roosje, vertoond in muzyk en gekomponeert door* S. de Koning, omdat daaruit is voortgekomen *De bruiloft van Kloris en Roosje.* Het is door studies van Rössing, Loffelt en Worp waarschijnlijk gemaakt, dat *De vryadje* van 1688 gedicht is door Buysero, die dit pastorelletje met Jacob van Rijndorp, directeur der Leidsche en Haagsche Schouwburgen heeft omgewerkt tot *De Bruiloft van Kloris en Roosje, kluchtspel met zang en dans* (1707). Tusschen het verschijnen van beide stukjes ligt nog een vorm (1700), *Het Boere-opera of Kloris en Roosje.* Deze redactie, merkwaardig om het woord boeren-opera op den titel, was daarom een der gegevens om te besluiten, dat in de dagen van Willem III de Boerenliedjes meer naar voren kwamen, want in de *Boeren lieties* zijn eenige dansen opgeteekend — niet de thans bekende, die geacht kunnen worden door Barth. Ruloffs (overl. 1801) geschreven te zijn — aan dit operatje ontleend.

In de opera zijn dus vooral Fransche invloeden te herkennen, trouwens geheel overeenkomstig aan hetgeen dienaangaande in de tooneelliteratuur waargenomen wordt. Zoodra het muziektooneelspel overvleugeld werd door een meer dramatische opvatting van scenische zang, was daarmede te gelijkertijd het nationale element zoo goed als verdwenen om slechts te blijven bestaan in de kleinkunst.

HARMONIE EN BASSUS CONTINUUS - SONATE - INVLOED VAN VITALI EN CORELLI - ZANG- EN SPEELARIA - KLAVIERSPEL - TEMPERATUUR EN WOLF - KORT KLAVIER - GOUDSCHE CARILLONSTRIJD - KOOR- EN KAMERTOON

In de laatste jaren der zeventiende eeuw verdween zoo een Nederlandsche opvatting van muziekkunst. Het is gewenscht dit nader toe te lichten. Daartoe is noodig een uiteenzetting van de compositie-vormen omstreeks 1670 in zwang en wat daarmede samenhangt. Hoewel de moeielijkheden vele zijn om dit onderwerp eenigszins begrijpelijk te behandelen, mag een aanduiding niet geheel achterwege blijven.

De middeleeuwsche tonaliteiten hebben nog hun plaats in den kerkzang en in de overgeleverde liederen onder de lagere standen levende. In de kunstmuziek maken zij plaats voor de moderne majeur en mineur met een vastgeteekende bas. Omstreeks 1685 wordt ook hier de invoering van den bassus-continuus een voldongen feit en als gevolg daarvan ontwikkeld zich de harmonie met terzijdestelling van de contrapuntiek, die een ondergeschikte rol kreeg te vervullen. De bassus-continuus, een noodwendig iets in den tijd van beperkte instrumentale hulpmiddelen, was de band tusschen zang en instrumenten in hun samengaan, waarvan Hacquart in zijn *Vredespel* van 1678 reeds deugdelijk gebruik maakt.

In den loop dezer eeuw maakte in het buitenland de instru-

mentale muziek zich los van haar afhankelijkheid van de zang. De danscyclen groeiden uit tot een zelfstandige serie muziekstukken, dank de grootere volkomenheid, die in Italië vooral, de strijkinstrumenten kregen. Immers, zelfstandige instrumentale muziek vereischt spelers, die de intentieën van den componist kunnen weergeven, hetgeen niet wel mogelijk was, zoolang de instrumenten niet eenigszins voldoende ontwikkeld waren. Zoo konden de danscyclen tot kunstmuziek worden, die de voorloopers zijn geweest der hedendaagsche sonate en symphonie. Op grond van het feit, dat in 1684 te Amsterdam verscheen *Sonaten* van Giovanni Battista Vitali, kan gezegd worden, dat die Italiaansche trant in dat jaar hier reeds inheemsch werd. Hoe zij dat geworden was, kan slechts verondersteld worden op grond, dat Italiaansche vioolvirtuozen, naar het schijnt, concert-reizen door Europa deden en daardoor groote bekendheid aan hun kunst gaven. Ons land zal daarbij ook door hen bezocht zijn, althans van Giuseppe Torelli, één der eerste violisten (overl. 1708), den schepper van het vioolconcert, staat zulks vast. Een rijmpje achter de *Inleiding tot de zang en speelkunst* van Sweerts (1698) levert het bewijs:

Dank
Aan
Joseph Torelli,
Eersteling der Italiaansche Violisten,
Als hy my de eer vergunde van hem te hooren speelen.

Torelli, die ons Land vereert door uwe kunst,
En die de herten weet te winnen en de gunst
Van Groote en Kleenen, als gy door aantreklyk speelen,
Het aldersteenigst hert weet liefelijk te streelen.
Orfeus Torelli temt het volk in 't hof en 't veld,
Terwyl de heusheid steeds zyn groote kunst verzelt.

In hoeverre andere vreemde uitvoerende kunstenaars zich lieten hooren, blijve onbeslist, maar dat de Italiaansche muziek hier gaandeweg hoe langer hoe meer als de absolute muziekkunst bij uitnemendheid beschouwd werd, lijdt geen twijfel. Sweerts noemt als veel gespeelde auteurs bij name nog Tonini, Marini, Caldara en Baldacini. Vooral werden zij dat door toedoen van Etienne Roger. Om des geloofswille in 1686 uit Caen gevlucht naar Amsterdam, werd hij daar in 1695 als boekverkooper geadmitteerd; naast den Franschen boekhandel in het algemeen, dreef hij een muziekuitgeverszaak, die overgroote beteekenis had voor het geheele vasteland, Het is een feit, dat Roger krachtig medegewerkt heeft de *Suonata* van Corelli, tusschen 1683 en 1694 in Rome en Bologne verschenen, beter bekend te maken in de Nederlanden, waartoe hij eigenhandige brieven van Corelli voor de liefhebbers ter inzage had en dat daardoor diens compositiestijl het model werd voor latere Nederlandsche epigonen. Vitali's en Corelli's stukken werden hier werkelijk populair; dat het klokkenspel te Alkmaar liet hooren in 1691, 1698 en 1699 de 23ste *Gigue,* in 1693 een *Courante* en in 1703 het *Baletto* 4 van Vitali, in 1696 een *Courante,* in 1700 en 1719 een *Solo* en in 1707 een *Gavotte* van Corelli, mag wel als bewijs gelden, dat die melodieën destijds gemeengoed waren.

Terwijl tot dusver de zangmuziek had ingewerk op de instrumentale muziek, had nu het omgekeerde plaats. De aria, de melodische in vrijen stijl gecomponeerde tonenreeks, tegenovergesteld aan de contrapuntiek, het langzame choraal en het maatontbrekende recitatief, onderscheidde zich in de zangaria en en de speelaria, al naar mate zij voorgedragen werd door zang of instrumenten. Reeds dit wijst op de beteekenis van den instrumentalen stijl voor de aria. De Italianen Antonio Cesti (geb. omstreeks 1622) en Francesco Cavalli (geb. 1610) hadden het recitatief vervormd in de cantilene; begeleiding was de bassus continuus en ritornellen kwamen tusschen de zang en aan het

einde. Dien vorm kende in 1680 Remigius Schrijver in zijn 9de psalm; bovendien is zijn psalmen-compositie, na de *Cantiones sacrae* van Sweelinck (1619), één der vroegste Noord-Nederlandsche voorbeelden van den „bas-continueel".

Het terrein verliezen van het contrapunt en het op den voorgrond komen der melodie had nog dit gevolg, dat meer dan vroeger de aandacht geschonken werd aan de declamatie. De prosodie, hier geheeten maatklank van het vers, moest stipt terug gevonden worden in de cantilene: aan de maatzang van de gezongen aria en het maatspel van de instrumentale compositie werd zeer bijzondere zorg gewijd, tot overdrijvens toe. Dit formeele in de muziek strekt haar in het algemeen niet ten voordeel.

Hoe zich tegenover deze wijziging in de compositie het vioolspel gedroeg, is daarmede te gelijk aangegeven; moeielijker is zulks te zeggen ten opzichte van het klavierspel. Het zelfstandige klavierspel der hedendaagsche muziekbeoefening is een uiting van de achttiende eeuw, waarvan wel is waar honderd jaar vroeger reeds sporen zijn waar te nemen, maar wat dienaangaande van Noord-Nederlandsche herkomst bewaard is gebleven, is quantitatief te luttel om daarop ook maar bij benadering een oordeel te mogen vestigen: de zeventiende-eeuwsche clavecymbel kwam in den beginne gaandeweg in de plaats van de luit ter ondersteuning van de zang en de strijkinstrumenten en was een halve eeuw later het instrument, waarop de cembalist den bassus-continuus speelde om de orkestgroepen tot een geheel te verbinden.

Die zelfstandige klavierstukken zijn, voor zoover zij behooren tot dezen tijd, een handschriftje uit 1669, waarin 16 wereldsche en hervormde melodieën zijn opgeteekend, in bezit van den Heer J. H. Garms Jr. te Amsterdam, een handschrift uit 1671, afkomstig van Anna Maria van Eyl, behelzende stukken van Gisbert van Steenwijck, organist te Arnhem en Kampen (overl. 1679), Georg Berff, organist te Deventer, Bar. Broeckhuisen en de Duitschers Scheidemann, Frohberger en Caspar

Ceerl, in eigendom van de Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis en een handschrift met hervormde psalmvariaties in eigen bezit, dat blijkens het jaar 1701 op het titelblad genoemd, niet voor dat jaar gesteld mag worden.

Er kan niettemin twijfel bestaan of deze stukken voor klavier en niet voor orgel geschreven zijn, omdat composities voor deze instrumenten uit dezen tijd niet gemakkelijk van elkander te onderscheiden zijn; voorshands lijkt het waarschijnlijk ze voor clavecymbel-muziek aan te zien. Maar hoe dit zij, in ieder geval leeren zij, dat de klaviatuur-instrumenten nog vrij onvolkomen waren. Die onvolkomenheid lag in onvolledigheid en in onbruikbaarheid van tonen. Met dit laatste is een onderwerp genoemd, waarmede tal van personen in binnen- en buitenland zich hebben bezig gehouden.

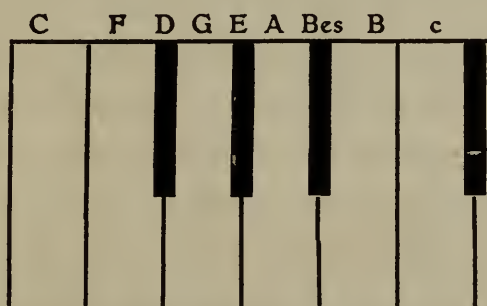
De wolf, wel te onderscheiden van de orgelwolf, was een euvel, dat de instrumentale muziek tot in het midden der achttiende eeuw zeer in den weg stond. Het is niet in een paar woorden duidelijk te maken, wat hieronder verstaan werd. Laat het voldoende zijn op te merken, dat bij de verdeeling van de octaaf in quinten, tertsen en secunden volgens de natuurlijke grondslagen verhoudingen ontstaan, die het gehoor als valsch herkent; de plaatsen, waar die gebreken zich als het ware ophoopen, heetten wolven. Slechts bij de getemperde stemming der achttiende eeuw komen zij niet meer voor; bij muziekinstrumenten met vaste tonen tijdens het vroegere stelsel gemaakt, kunnen zij opgemerkt worden, o.a. in de klokkenspellen der Hemony's. Door de wolven waren slechts weinig toonsoorten bruikbaar, niet meer dan vijf schrijft de Antwerpsche klokgieter Witlockx in 1714 over de spelen der Hemony's. Modulatie naar verder afgelegen toonsoorten was onmogelijk. Den componist voor klavier waren enge grenzen gesteld en als gevolg moest de beoefening der klaviercompositie beperkt zijn.

De onvolledigheid der klavieren was tweeledig. Vooreerst de

omvang. De stukjes in het handschrift Garms bewegen zich diatonisch tusschen groot-F en twee gestreept-a, d.i. over drie octaaf en een terts met van groot-Bes af alle chromatische verhoogingen (cis, fis, gis) en verlagingen (es en bes); groot-Fis en Gis komen niet voor.

Die omvang was feitelijk voldoende bij de clavecymbels, waar de klankschakeering te voorschijn geroepen werd, niet als nu door aanslag en door spel in verschillende octaven, maar als bij de orgels door registers en twee klavieren, zooals hiervoor gezegd is. Terwijl destijds oude orgels, als dat te Oudewater bij voorbeeld, gaan van groot-F tot twee gestreept-a, maar in Douwes' tijd gemeenlijk reeds vier octaven (groot-C tot twee gestreept-c) omvatten, waren de klavieren ook reeds omvangrijker geworden. Indien dus de hiervoor vermelde klaviatuur-composities metterdaad niet voor orgel geschreven zijn, dan kan daaruit niet opgemaakt worden hoe veel, of liever gezegd hoe weinig octaven de tastatuur der klavierinstrumenten gewoonlijk had.

De bedoelde onvolledigheid van tonen lag in iets anders; zij bestond in het dusgenoemde kort klavier. In het onderste octaaf ontbraken de beide chromatische verhoogingen, in nog oudere instrumenten zelfs alle verhoogingen en verlagingen, behalve de Bes, en waren de tonen in dit octaaf verdeeld:



GEBROKEN KLAVIER

Dat de Fis en Gis (of Cis en Dis) ontbraken, is te begrijpen; de contrapuntiek had geen behoefte aan die tonen, welke daarenboven nog lagen in een toonhoogte, voor normale zang-

stemmen niet bereikbaar. Het kort klavier schoot te kort, toen de vroegere compositiewijze werd verdrongen en bleek onbruikbaar in de harmonie, waar de componist het niet buiten volledige baschromatiek kon stellen. Evenals in vervolg van tijd kerkorgels met kort klavier o.a. te Alkmaar (kleine orgel in de Sint-Laurens), Deventer (Bergkerk), Groningen (Martini), Schoonhoven en Utrecht (Dom en Claaskerk) buiten gebruik gesteld of veranderd zouden worden, ging het met dergelijke clavecymbels.

Een merkwaardige strijd werd in 1678 gestreden over de gebruikswaarde van het kort klavier, door Quirinus van Blankenburg en den klokgieter Pierre Hemony. De carillons door de Hemony's reeds geleverd, hadden — en hebben ook nu nog — geheel overeenkomstig de behoeften van het midden der zeventiende eeuw, kort klavier. Van Blankenburg te Gouda, een jonge man van nog geen 25 jaar, had weten gedaan te krijgen, dat de Goudsche regeering voor haar nieuw aan te schaffen klokkenspel op de Sint Janstoren aan Pierre Hemony opdroeg het laagste octaaf vol te leveren. Dirk Scholl, klokkenist en organist te Delft, geroepen het opgeleverde spel te keuren, oordeelde de Cis en Dis dwaasheid. Van Blankenburg verdedigde die klokken in een vlugschrift, dat beantwoord werd door Hemony zelf en mede onderteekend werd ter adhæsie door Jan en Dirk Scholl, Salomon Verbeek en Michiel Servaes Nuyts, klokkenisten te Brielle, Delft en Amsterdam. In 1678, toen zijn *On-noodsakelykheid van Cis en Dis in de bassen der klokken* verscheen, was Hemony 59, Dirk Scholl 37, Verbeek 46 en Nuyts 57 jaar, en was Jan Scholl reeds 42 jaar klokkenist te Brielle. Hiervoor is aangeduid, dat onze organisten en klokkenisten in het algemeen destijds de traditie van het voorgeslacht handhaafden en van het nieuwe in de muziek niet veel wilden weten. Worden nu daarbij de leeftijden der polemiseerende partijen in aanmerking genomen, dan kan daarom wel gezegd worden, dat deze carillonstrijd in beginsel er een was tusschen het oude en het nieuwe in de muziek;



DAME MET THEORBE

Schilderij van Eglon Hendrik van der Neer (1677) in het Museum te Karlsruhe.

Hemony en zijn medestanders vertegenwoordigen daarin het van oudsher overgeleverde, het moderne wordt voorgestaan door Van Blankenburg, een overtuigd aanhanger der Italiaansche muziekschool. Ruim 60 jaar later dacht hij met zekere voldoening aan deze dagen terug; de tijd had hem gelijk gegeven. „Het heugt my, schreef hij in 1739, dat, toen 't eerste werk van Corelli uitkwam, hy (Dirk Scholl) op een vol Concert het Boek nam, zeggende, dat ik wist dat dit het eenigste exemplaar was, ik lei 't zo aanstonds op 't vuur. Zo veranderen de tyden".

Hemony's argumenten zijn in hoofdzaak dat door transponeeren het gebruik dezer tonen vermeden kan worden. „Ende is te bemercken dat dese transpositie lichter ende vryer geschiet in 't klocken-spel als in eenigh orgel of clavicimbel &c. Om dat dese Instrumenten meest gebruyckt worden tot een Bascontinuus van Violen, Fluyten, Stemmen, &c., maer het Klock-spel noyt niet: want het sou niet als een dom gewelt wesen met Stemmen, Violen, Fluyten, &c., het Klock-geluyt op de Toren te willen na-krayen"; trouwens, zegt hij elders, niemand kan op het hooren alleen afgaande, zeggen of een stuk al dan niet getransponeerd is.

Door transpositie, nauw samenhangende met de solmisatie en het notenschrift, waardoor in bepaalde gevallen dezelfde tonen in benaming verwisselde, moest dus het instrument bruikbaar gemaakt worden aan de behoeften. Zulks wijst er op, dat Hemony een vast toonpeil (diapason) voor carillons onnoodig achtte — zijn carillons in deze door mij onderzocht ten opzichte van de moderne normaal a wijken nog al van elkander af; in het Domspel te Utrecht en Stadhuisspel te Amsterdam is normaal a gelijk bes', bij de spelen van de Claaskerk te Utrecht en Oude Kerk te Amsterdam ligt de normaal tusschen b' en c', bij die der Zuider Kerk te Amsterdam en Sint-Bavo te Haarlem tusschen gis' en a'— dat het bij de klavieren reeds in zwang kwam en dat Van Blankenburg de noodzakelijkheid er van inzag. Zulks is bij hem zeer

natuurlijk. De behoefte aan een toonpeil doet zich slechts gevoelen bij instrumenten, niet bij één- of meerstemmigen zang. Eerst op het oogenblik dat muziek van blaas- en klaviatuurinstrumenten een zelfstandige plaats innam, ontstond de noodzakelijkheid voor een vast punt, dat de onderlinge verhouding dier instrumenten regelde en dat vaste punt oordeelde Hemony voor zijn klokken onnoodig, omdat deze nooit in verbinding met andere instumenten gebruikt worden. Die plaats werd hier ingenomen in het einde der zeventiende eeuw; de koortoon en de kamertoon werden de toonpeilen hier in zwang, de eerste hoog, de laatste laag, ongeveer overeenkomende met de huidige normaal a.

Uit één en ander volgt dus, dat aan muziekstukken genoteerd vóor circa 1675, in weerwil van hun voorteekening niet gezien kan worden in welke toonhoogte zij gecomponeerd zijn en dat voor latere muziek onderzocht moet worden voor welk toonpeil zij gedacht zijn om dienovereenkomstig te kunnen handelen.

Formeel wijzigde zich de muziek dus, het meest waarneembaar in de compositievormen. De maatzang was geliefd en Italiaansche kunst werd vergood, met achterstelling van kunst van Nederlanders. „Als ik over eenige jaren, klaagde Van Blankenburg later, een stuk musiec van myn maaksel plag te vertoonen, dan was 't nooit prysbaar; het most van verre komen om goed te zyn: maar als ik in de plaats van myn naam van Blankenburg, Di Castelbianco, ('t welk 't zelfde is) in 't Italiaans daar boven zette, dan was 't uitstekend."

Inderdaad een pakkend voorbeeld, dat het einde onzer zeventiende-eeuwsche muziek kenschetst, toen Hemony meende, dat Italiaansche en Fransche componisten de „aerdigste" waren. De inheemsche en de uitheemsche muziekstijl stonden tegen elkander over; de laatste overwon.

WETENSCHAPPELIJKE LITERATUUR - MUZIEK-DRUKKERS - FRANSCHE MUZIEK - DANSEN EN BALLETTEN - CONSTANTIJN HUYGENS

Nog moeten enkele mededeelingen gedaan worden over de toenmalige muziekwetenschap. Behalve de vlugschriften over het Goudsche carillon verschenen in Holland:

1679 Bartholinus. De tibiis veterum et earum antiquo usu (herdr.)
1683 Descartes. Musicae compendium (herdruk).
1689 Magius. De tintinnabulis (herdruk).
1691 Ozanam. Dictionnaire mathématique (nadruk), waarin een hoofdstuk over Musique.
1692 Van Til. Digt-sang- en speel-konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen.
Descartes. Proeve der wys-begeerte (herdruk der editie 1657), waarin een hoofdstuk over zangkunst.
1697 De Nivers. Traitté de la composition de musique.
1698 Loulié. Elements ou principes de musique (nadruk).
Sweerts. Inleiding tot de zang- en speelkunst.
1699 Douwes. Grondig ondersoek van de toonen.

Daarmede zullen wel de voornaamste muziekgeschriften genoemd zijn. Tot bijzondere opmerkingen geven zij geen aanleiding; slechts valt het op dat de titels voor 1695 wetenschappelijke verhandelingen, die na dat jaar practische muziekverhandelingen zijn. Zij zagen het licht bij gewone boekuitgevers. De muziek zelf, die als handelsartikel zulk een bijzonder karakter draagt, eischt

andere uitgevers. Daarom kunnen de uitgevers van lied- of psalmboeken niet gerekend worden te behooren tot muziekuitgevers in de strikte beteekenis van het woord. Als zoodanig zijn slechts enkele Nederlandsche namen te noemen: de opvolgers van Jacob Lescailje te Amsterdam en Paulus Matthijsz en diens erfgenamen. De Fransche handel overvleugelde hen echter. Jean Philippe Heus te Amsterdam, van wien bekend zijn *Ouverture auec tous les airs de l'opéra de Cadmus fait à Paris par M. B. Lully* (1682), *12 Sonaten van Vitali* (1684) en de *Speel- en Sang Arie uyt de Opera du Roeland* (1685) hield relatie met den Hollandschen handel, hetgeen volgt uit het het feit, dat hij beide laatste edities verkrijgbaar stelde bij Paulus Matthijsz; van Anthoine Pointel, eveneens te Amsterdam, wordt aangehaald uit 1688 een tekstboekje met muziek van Lully's *Triomphe de l'amour* en een *Recueil des airs des chansons et des endroits les plus passionnez de tous les opera*. Geheel in de schaduw stelde hen Etienne Roger. Niet alleen zocht hij de hoofdzaak van zijn bedrijf in muziekdruk, hetzij in nadruk, hetzij in kopyrecht van vreemde, in het bijzonder Italiaansche muziek, maar bovendien en dat vooral benutte hij voor zijn uitgaven een ander drukprocédé. Terwijl tot nu de Hollandsche muziek, op enkele uitzonderingen na, boekdruk was, maakte hij en zijn stadgenoot Pierre Mortier van plaatdruk gebruik, waardoor zijn uitgaven oneindig veel fraaier en daardoor duidelijker en gemakkelijker leesbaar zijn. Hem wordt dit tot een verdienste gerekend. Terecht. Maar niet over het hoofd moet daarbij gezien worden, dat druk van zangmuziek, d.w.z. van noten en woorden, gemakkelijker was te doen in boek- dan in plaatdruk en dat Roger zich vestigende in een tijd dat de instrumentale muziek een vaste plaats had ingenomen, juist daaraan zijn volle aandacht als handelsman wijdde. Zijn fondscatalogussen bewijzen het.

Een aantal zijner uitgaven worden herkend in den catalogus, die de boekverkooper Pieter van der Veer te Rotterdam in 1701 van zijn winkelvoorraad uitgaf. Verschillende nationaliteiten zijn



FAMILIEPORTRETSTUK

Twee hooge zangstemmen met clavecymbel en viola da gamba. Schilderij van Abraham van den Tempel (1671) in het Rijksmuseum te Amsterdam.

daarin vertegenwoordigd, opvallend weinig Duitschers, veel meer Italianen en Franschen, wel een bewijs hoe of de Romaansche muziekkunst hier omstreeks 1700 in aanzien was.

Dat de beteekenis der Italiaansche kunst vooral lag in het maatspel, is reeds gezegd, maar ook de Fransche was in dat opzicht geenszins zonder gewicht. De geheele zeventiende eeuw door was Frankrijk het land geweest waar de dans een kunstmatige beoefening had gevonden; haar hoogste gedaante, het allegorische ballet, was door Molière, Lully en Quinault een spel geworden, dat aan het hof van Lodewijk XIV levendige bijval genoot en naar Holland was overgekomen ter uitspanning van de hoogere kringen. Het dansen bleef een steen des aanstoots voor rechtzinnige predikanten. Was het hen ter wille, dat de Vroedschap van Utrecht in de zeventiende eeuw de stadstrompers tot vijf maal toe verbood muziek te maken op bals en balletten?

Hoe het ballet tusschen 1670 en 1700 ingericht was, is niet in bijzonderheden bekend. Het dansspel, eerst een besloten voorstelling van mimiek, dans, muziek, gezang en declamatie werd eerlang een publieke vertooning, waarin niemand minder dan Lodewijk XIV als *roi soleil* zich liet zien. Pracht en luister vierden daarbij hoogtij. Holland volgde het na. Frankrijk gaf hier voor dansmuziek den toon aan en bleef dat nog geruimen tijd doen. In Februari 1668 danste de Prins van Oranje, de latere Koning-Stadhouder met andere heeren van den hofkring in de Haagsche schouwburg, overpropt met toeschouwers, een *Ballet de la paix*, ter verheerlijking van den vrede van Breda.

Uit het ballet groeide in Frankrijk de opera; twintig jaar later heeft de Fransche opera hier vaste voet verworven en maakte een nationale groote opera onmogelijk. Trouwens voor dramatische zang was en is de Hollandsche taalklank niet geschikt, omdat de dichter daar minder vrijheid heeft zijn woorden te kiezen dan in de vrije lyrische uiting, waar hij aan de keus der

klanken zulk een bijzondere zorg toch reeds moet besteden.

Door die dansen en balletten werden hier een aantal melodieën bekend, benoemd naar den persoon die ze gedanst had of naar het ballet waarin ze voorkwamen. Zoo vindt men o.a. in de eerste helft der zeventiende eeuw een *Pavane Philippi, Allemande du ducq Matthias, Galjarde du comte de Solms* en zooveel andere dansen meer; honderd jaar later zijn het vooral marschmelodieën, die de namen der edellieden muzikaal populair doen zijn.

Fransche edellieden hadden muziekkapellen aan hun huishouding verbonden; van Condé, den veldheer tijdens Lodewijk XIV wordt met name bericht, dat hij zijn muziekkapel met zich voerde naar het leger te velde. Een pertinent bewijs, dat die gewoonte ook hier gevolgd werd, is er niet, maar wel zijn er eenige aanwijzingen, welke zulks waarschijnlijk maken. In 1687 werd door de overheid bepaald, „dat de collonels de capiteynen niet en sullen mogen beswaren met het houden of het betalen van eenige Hautbois, Pypers of Schalmey-speelders, dan met egale toestemmingen van de capiteynen", een klaar bewijs, dat er regiments-commandanten waren, die een particuliere muziekkapel hadden, en dat zij de bezoldiging der muzikanten op hun onderhoorigen verhaalden; in het feit, dat regiments-commandanten tot de hoogere kringen behoorden, ligt de aanwijzing der mogelijk bestaan hebbende huiskapellen. Van Bentinck, den vertrouwden vriend van Willem III, gaat het verhaal, dat hij eens per week muziek liet maken in zijn stal, om de paarden op te vroolijken; Hacquart kwam in 1679 als gambaspeler in dienst van één der Prinsen van Oranje; in 1693 werden er wekelijks concerten gegeven in het Mauritshuis te 's-Gravenhage en dat de muziek, die in 1686 dansmuziek speelde op het Huis ten Bosch een kapel was, behoorende tot de Stadhouderlijke huishouding, kan des te gereeder geloofd worden, omdat in 1688 in 's Prinsen particuliere kamer door drie uitnemende musici een klein concert gegeven werd.

Zoo zal zich dus in het Stadhouderlijk kwartier en in sommige

onzer kasteelen een eigen muziek bevonden hebben met melodieën, emblematisch verbonden aan den bewoner, gelijkwaardig aan het wapen en de vlag. Frankrijk's voorbeeld zal ook in dit opzicht wel nagebootst zijn geworden.

In 1687 overleed te 's-Gravenhage, in den ouderdom van ruim 90 jaar, een man, die door zijn ambtelijke loopbaan jaren lang in nauwe relatie geweest was met het Oranjehuis, altijd in den Haag verkeerd, daar met de eerste kringen omgegaan had en van meer dan gewone gaven voor wetenschap en kunst, voor de muziek in het bijzonder had blijk gegeven. Constantijn Huygens, opgegroeid in den bloeitijd van de Nederlandsche renaissance-muziekkunst, had in de kracht der mannelijke jaren een levendig aandeel genomen aan de muzikale strijdvragen van zijn tijd en nog kunnen zien hoe of de nationale kunst verdrongen werd. Hem kan zulks niet verwonderd hebben: de Italiaansche school had al spoedig zijn instemming verkregen, zelfs toen nog heel weinigen in de Nederlanden daarmede bekend waren. Voor zijn *Pathodia sacra et profana* (1647), waardoor hij het vermogen van die richting aan zijn landgenooten wilde laten zien, had hij in Parijs een uitgever moeten zoeken en dien gevonden in Robert Ballard, den eenigen gepriviligeerden muziekdrukker; over de nieuwe harmonisatie oordeelde hij in 1668 als *„de belles dissonances qui font aujourdhuy les delices d'Italie"*. Geheel anders als de klokkenisten, die de traditie volgende in den Goudschen carillonstrijd, van het nieuwe afkeerig waren, trok hij, in weerwil van het klimmen der jaren, het nieuwe in de muziek gretig tot zich, wanneer het hem een vooruitgang in de echte muziekkunst toescheen. Zijn hoofdinstrument was de luit en de theorbe en zij bleef dat tot in zijn allerlaatste levensjaren. Reeds had hij de 75 jaren overschreden, toen hij zich nog trachtte te bekwamen in de behandeling van de guitaar en zich in relatie stelde met den hem zeer bevrienden Sebastien Cheze, in 1669 door den Prins met een politieke zending naar Madrid belast, tot het bekomen

van Spaansche guitaarmuziek. Nog voordat de guitaarvirtuoos Nicolas Derosiers zich hier te lande vestigde en door het uitgeven van handleidingen voor guitaarspel (1684) te Amsterdam de aandacht op dit tokkelinstrument poogde te vestigen, had de grijze Huygens door eigen studie de waarde van dit Spaansche instrument, dat in Italië en Frankrijk doordrong, willen onderzoeken.

Huygens heeft de ontwikkeling der muziek in Holland gedurende bijkans de gansche zeventiende eeuw medegemaakt en er in geleefd. De kunst van Sweelinck en zijn leerlingen was hem sympathiek; de achteruitgang van het hervormd kerkgezang betreurende, trachtte hij middelen te vinden dat te verbeteren; in weerwil dat Frankrijk en de Nederlanden in de staatkunde tegen elkander over stonden, kreeg de Fransche geest hier steeds meer invloed, daarin krachtig gesteund door de overkomst van zoo veel duizende refugié's, en dat veldwinnen der Fransche muziek zag hij met geen leede oogen aan; evenmin was hij afkeerig van de Italiaansche kunst; meer dan 800 muziekstukken heeft hij gecomponeerd. De muziek had Huygens' liefde, tot in zijn jongste oogenblikken, in de vaste overtuiging, dat zij niet weinig strekt tot onderhoud eener langdurige gezondheid. Inderdaad, Huygens is wel het schitterendste voorbeeld dat Nederland kan aanwijzen hoe of de muziek met haar internationale spraak onafhankelijk is van 's menschen neigingen, zooals zich die vormen onder allerlei maatschappelijke en economische verhoudingen. In het laatst der zeventiende eeuw wijzigde zich in Italie en West-Europa het materieele en formeele in de muziek; instrumenten, toonmateriaal, samenspel, compositietrant, vormenleer, alles veranderde in Nederland in de korte spanne van omstreeks 30 jaar. Generaliseerend is hier de muziek van 1670 oud, die van 1700 nieuw. De internationale politiek van Willem III en de overkomst van de refugié's deden de Fransche kunstmuziek verspreiden, die weldra plaats zou moeten maken voor Italiaansche opvattingen. Maar daarmede werd als het ware aangenomen het beginsel der negen-

tiende-eeuwsche Duitsche muziek, dat ons modernen beter ontvankelijk maakt te waardeeren het goede in de muziek dier dagen dan de artistiek hooger staande kunst der late middeleeuwen en der renaissance.

Het einde der zestiende en het begin der zeventiende eeuw was het glorietijdperk van den Amsterdammer Sweelinck; dat in het einde dier eeuw de muziek en de musici in Nederland nog iets beteekenden en een artistiek doel hadden, is in de voorafgaande bladzijden getracht aan te duiden.

BIJLAGE

De volgende muziekstukjes zijn bedoeld als korte en typeerende voorbeelden van Nederlandsche muziek tusschen 1670 en 1700; alle zijn niet zonder kunstwaarde.

I en II zijn clavecymbel (orgel?) bewerkingen van volksaardige melodieën, ontleend aan een band in bezit van de Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis, in 1671 toebehoorende aan Anna Maria van Eyl (zie hiervoor blz. 5 en 25).

III en IV zijn fragmenten uit het tekstboekje van *De triomfeerende min* van Carel Hacquart, in 1680 bij de Erfgenamen van Jacob Lescailje te Amsterdam verschenen (zie hiervoor blz. 20).

V. Voor Schrijver en zijn psalmen compositie zie men blz. 16, 18 en 25. De *Uyt-breyding* verscheen in 1680 te Rotterdam bij Pieter Terwout en berust, evenals het *Vredespel* van Hacquart, in vele onzer openbare verzamelingen. Afgedrukt is de eerste en vierde stofe.

VI. Het stemboekje van Schenck's *Opera van Bacchus, Ceres en Venus* behoort toe aan den heer D. F. Scheurleer te 's-Gravenhage; het zag in 1687 het licht bij de Erfgenamen van Paulus Matthijsz te Amsterdam. (Zie verder hiervoor blz. 17 en 18).

VII. De *Rouw- en liefde-tranen* van Scholl is uitgegeven naar den vijfden druk in het midden der achttiende eeuw ter perse gelegd door Andries en Adriaan Voorstad te Delft; deze planodruk is het eigendom van de Maatschappij der Nederlandsche letterkunde te Leiden. Over den Delftschen organist en klokkenist Scholl zie men blz. 16, 28 en 29. Afgedrukt is de eerste en derde stofe.

VIII en IX. De stemboekjes van de *Trioos* van Anders, waarop in 1696 octrooi verleend werd, berusten in de Bibliotheek Thysiana te Leiden. Deze componist woonde destijds te Amsterdam.

De oorspronkelijke voorteekening is steeds gehandhaafd, behalve in VII, dat van g naar e getransponeerd is.

Voor de zangnummers is de keus uitsluitend gedaan uit sopraan-airs.

In IV tot VII is de bassus continuus uitgewerkt; bij III is geen becijfering voorgeschreven; die bij VIII en IX is weggelaten en niet uitgewerkt (zie hiervoor blz. 13).

De versieringen in I en II zijn verwaarloosd eensdeels om de onzekerheid van oplossing, anderdeels omdat zij op onze moderne klavieren een andere uitwerking hebben als op de vroegere clavecymbels.

De ritornellen in V en VIII zijn naar eigen ontwerp; die in V is gevolgd naar Schrijver's 33ste psalm.

De mey die komt ons bij seer blij.

(1671)

Allegretto.

Klavier

mf

p

mf

f

p

pp

f

ff

La gallardijse.

(1671)

Andante cantabile.

Klavier

mf *p* *pp* *p* *cresc.* *f* *p* *dim.* *p* *mf* *p* *f* *ff*

Tusschenspel uit De triomfeerende min.

(1678)
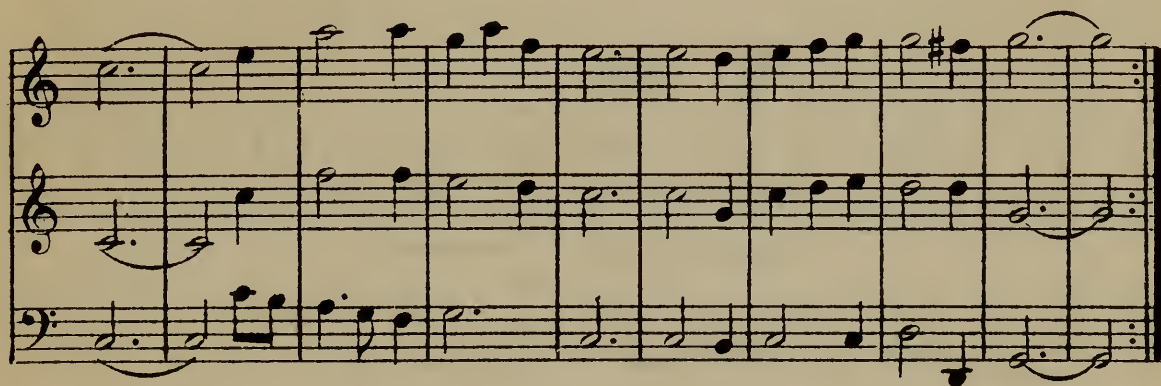
Allegro molto.
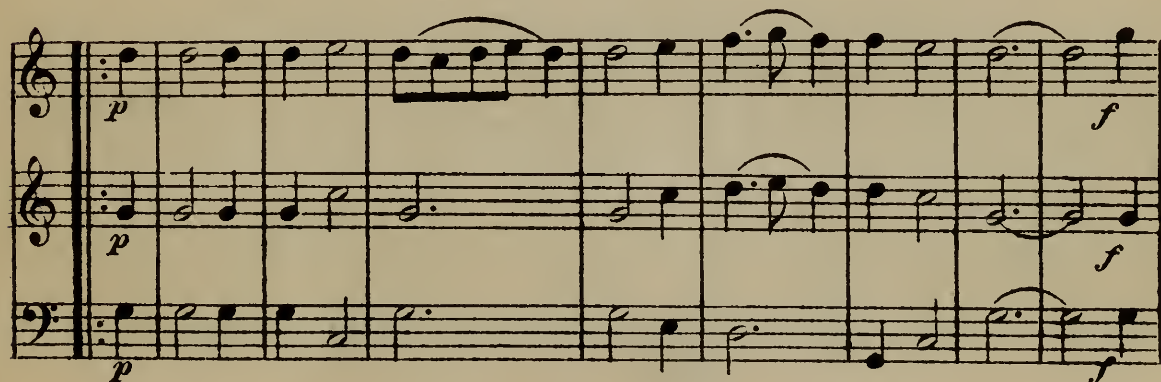
Carel Hacquart.
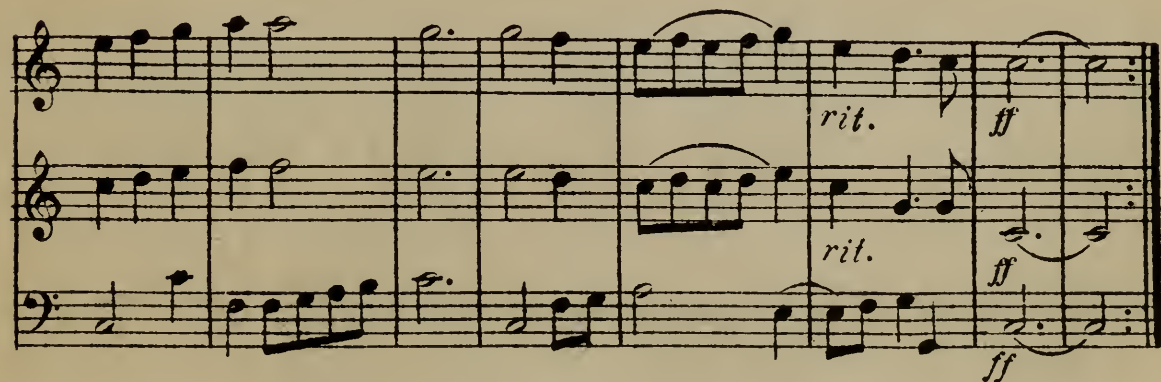
Eerste Trompet. *f*

Tweede Trompet. *f*

Bassus. *f*







Air van Venus uit De triomfeerende min.

(1678)

Andante.

Carel Hacquart.

p Ver-lief - de Har - ders spoeit u

cresc.

voort, Vliegt her - waarts blo - de Har - de -

f *mf*

rin-nen Mars woed niet meer maar zal het veld be - min - -

p

nen, En gy sult stil en vry hier le - ven op myn woord

3/4

p

De Vre - de ze - - - gen weer uw

p

mf

Lan - - - den; Geen an - - - - - - - - - - - - -

mf

d're ver - heft zyn stem voort - aan in deez' wa -

mf

ran - den, Als die is door de Min ont - staan.

mf

Uit-breyding over den negentienden psalm
door Joachim Oudaan.
(1680)

Andante. Remigius Schrijver.

mf

Gij die de zin-nen neerwaarts strekt, Om-dat uw'
Op log - ge Ziel, en aardsch Ver - nuft, Laat eens uw'

voed-sel spruyt uyt d'Aar - - de, Wiens hert noyt an - d're
o - ver - we-ging rij - - zen, Om, schoon gy op den

mf

cresc.

ney - ging trekt; Of im-mers noyt en o - pen - baar - - de.
Ma - ker suft, Den Bouwheer uyt zijn werk te prij - - zen:

cresc.

f

1

2

de Be - we-ging van een beet'ren aart; Als waar't geen on-der -
zen: Denk dat gy in een Tempel staat, Daar wel 't gezicht niet

zoe - kens waard, Den Oor-spronk al - les goeds te ken - -
buy - ten gaat, Maar daar de zin - nen licht be - mer - -

nen: Wil't hert niet hef ten min - sten 'toog, Om zulk een
ken, Dat iets daar buy - ten we - zen mest, Want niets en

vad - zig - heyd te ont - wen - nen, Met die - per
kan hem zel - ven wer - ken, Dat zulk een

in zicht, eens om - hoog.
Werkstuk heeft be - gost.

Ritornel.

D. C.

Air van Ceres uit de Opera van Bacchus, Ceres en Venus.

(1687)

Allegretto.

Johann Schenck.

f

f

Wat leed kan toch u land - man quel - len,

Als ik den kooren air doe zwel - len, Als ik den koo ren

air doe zwel - len.

1

Het vêe en veld, Door my werd teeld, en groey be -

steld? Geen storm, of kryg den lust, Op

't vet - te, op 't vet - te land ont - rust, Op

't vet - te, op 't vet - te land ont - rust.

Rouw-en liefde-tranen uitgestort over den dood van

MARIA STUART.

Koninginne van Groot Brittanje.

(1695)

Dirk Scholl.

Adagio.

p

Ag! leyd, he - laas! dat praal en kroon - ryk
Most dan die Zon, van drie - maal el - lif

f *mf*

hoofd, Van glans, van Ryk be - roofd? Van Ryk? ô
jaar, Die Leid - ster door ge - vaar, Voor Chris - ten -

f *p*

neen; maar 't Ryk van Ko - nin - gin; En wy van haa - re
ryk, zo vroeg, laas! on - der - gaan? Ja s'heeft haar loop vol -

min. Deez val Treft al; Ge - reg - tig - heid, en trouw,
daan. Be - trout, En bout op God al - leen, myn ziel,

p

En gul-de deugd ver- -smel-ten als van Rouw! Ag
Hy is die ons tot nog toe staan-de hiel. Zo

Brit, Hoe zit Gy nu met ons in smert! Dit
zal Hy al Ons ramp en WIL-LEMS drukt, Doen

treft u en ons hert. 't Ge- -kerm en droef ge- -zugt, om MA-
kee-ren in ge- -luk. Vaar- -wel ô Ko-nin- -gin, U ziel

-RI-A, dringt door lugt, Dringt door He-mel, zee en land; Ag,
heeft den He--mel in. 't Graf be-waart u kout ge- -beent. (Zo

droe---ve stand! Wie we-der-staat Gods hand?
nat be- --weent) Tot God u weer ver- --eent.

TEGEN-ZANG.

Preste.

mf

Nie-mand kan 't be--- -sluit des Hee-ren,
z'Heeft al lang het hert der vro-men,

mf

En zy-nen wil, met tranen af weeren; Die zig op Gods
Tot grafplaats voor haar deugd in-ge-no-men. Mar-mer tomben

hulp ver-laat, Vryd zig best van ramp en smaat.
die ver-gaan; Maar haar Naam zal eeu--wig staan.

p rit.

p rit.

Ritornel.

p 2 D.C.

PHANTASIA.

(1696)

Hendrik Anders.

Largo.

Violino I.

Violino II.

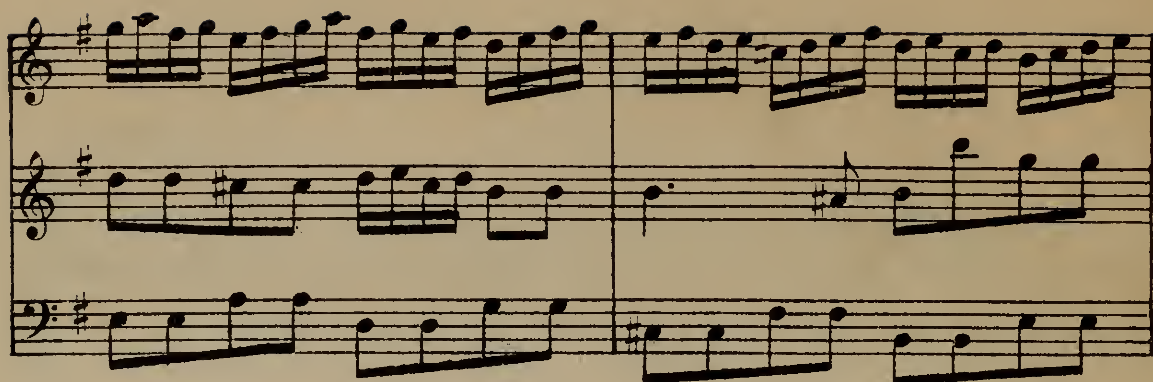
Bassus continuus.

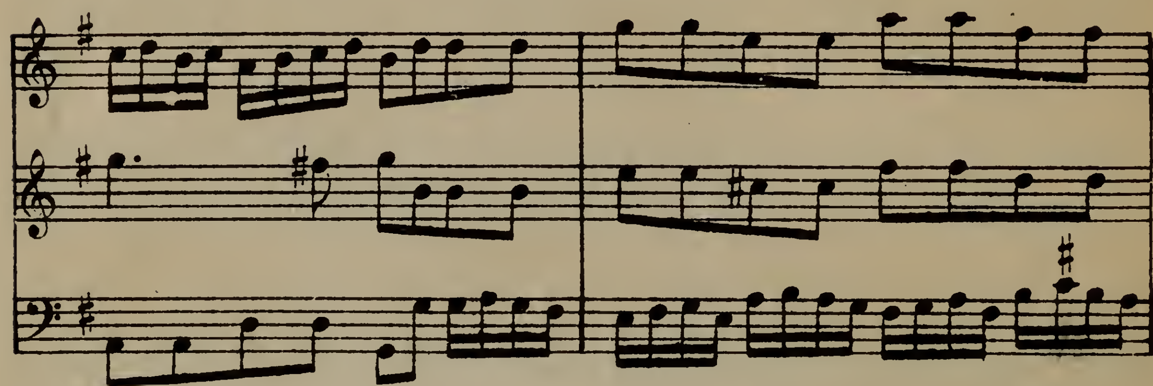
p *mf*

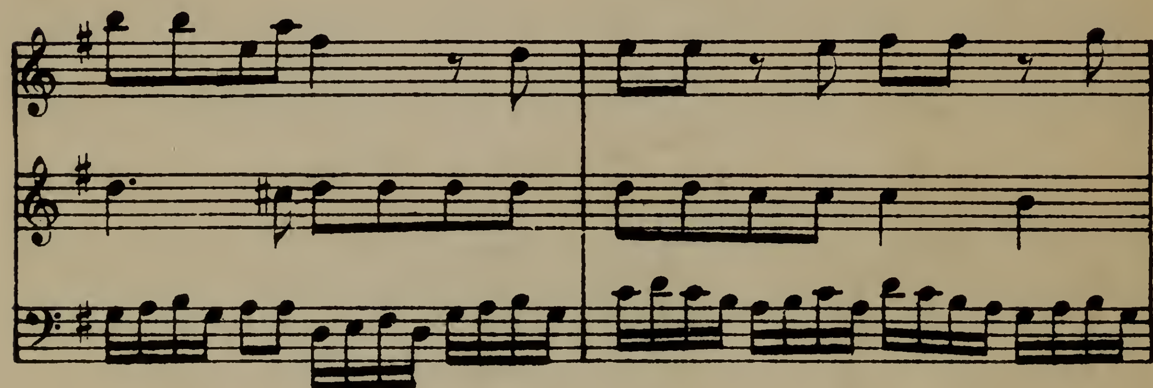
p

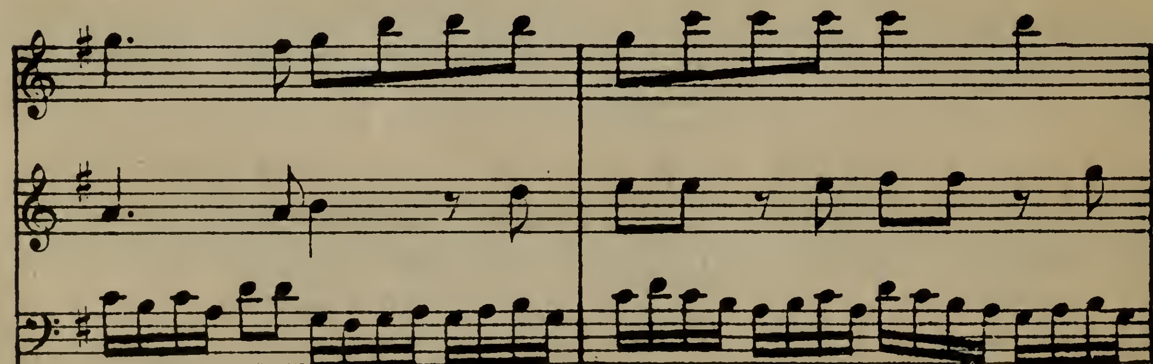
Vivace.

f









Largo.

poco rit.

p

poco rit.

p

poco rit.

p

poco rit.

poco rit.

poco rit.

GAVOTTE.

(1696)

Hendrik Anders.

Tempo di Gavotte.

Violino I.

Violino II.

Bassus continuus.

DERTIG JAREN MUZIEK IN HOLLAND | DOOR J. W. ENSCHEDÉ


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20677 3076